

**O PERSONAGEM IDOSO E A SEXUALIDADE
NA OBRA DE DALTON TREVISAN:
MOMENTOS FINAIS DE UM TENSO
ITINERÁRIO MACHISTA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Letras
Mestrado em Literatura Brasileira
Departamento de Lingüística, Letras Clás-
sicas e Vernáculas
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
Universidade Federal do Paraná

ORIENTADOR: PROF. DR. ÉDISON JOSÉ DA COSTA

Expresso minha imensa gratidão:

Ao Prof. Dr. Édison José da Costa, pela orientação dedicada e atenciosa e pelo constante apoio prestado ao longo do curso de Mestrado.

A Raquel Illescas Bueno, pelo inabalável estímulo e pela decisiva cessão do microcomputador.

A Antonio Carlos Gonçalves, amigo presente em momentos cruciais.

Destaco o quanto foi fundamental a concessão, por:

Valdelúcia Amaral Krüger, de redução de horas/aula no CEFET/PR.

Antonio Dilson Pereira, de licença-prêmio e de licença para tratar de interesses particulares, na CEF.

Neste país, carente de respaldo ao aperfeiçoamento intelectual, é preciso contar com a sensibilidade de chefias lúcidas.

Reconheço com emoção:

A importância de todas as pessoas maravilhosas que têm me influenciado a amar as Humanidades.

O trabalho afetuoso e sério dos professores que me animaram a perseverar nesse caminho.

O precioso incentivo dos alunos que estabeleceram diálogo comigo.

A profícua convivência com meus companheiros de Mestrado.

Agradeço:

À minha família - Lúcio, Yone, Weladimer, Elfrida e Victória.

A meus colegas do CEFET e da CEF.

A Jayme Ferreira Bueno, por sempre ter colocado sua biblioteca à minha disposição.

A Vera Karam de Chueire, pela prestativa assistência na operação do microcomputador.

A Adão de Araújo.

A todos os que, nesta travessia, contribuíram para o meu crescimento.

SUMÁRIO

LEGENDA

RESUMO
ABSTRACT

INTRODUÇÃO 1

1. A FRUSTRAÇÃO REVISITADA

I. *Noites de amor em Granada* 22

II. *O convidado* 24

III. *Caso de desquite* 26

IV. *O roupão* 29

V. *O coronel* 32

VI. *Os velhos piratas morrem na cama* 35

VII. *Batalha de bilhetes* 38

VIII. *A náusea do gordo* 39

IX. *A normalista* 41

X. *Conchego de viúvo* 45

XI. *Moela, coração e sambiquira* 48

XII. *Tutuca* 50

XIII. *A corruíra azul* 54

XIV. *Paixão de palhaço* 57

XV. *Olhos azuis mais lindos* 60

XVI. *O terceiro motociclista do Globo da Morte* 64

XVII. *O velhinho audaz do trapézio voador*..... 71

XVIII. *A trombeta do anjo vingador*..... 73

XIX. *Seu João é um velho sujo*..... 76

XX. *Não se enxerga, velho?*..... 79

XXI. *O baile do colibri nu* 82

XXII. *O quinto cavaleiro do apocalipse* 85

XXIII. *Um passeio no inferno* 91

XXIV. *Chorinho brejeiro* 93

XXV. *Certo, cara?* 97

2. A PARÁBOLA DA DESORDEM

I. Espaço	100
II. Discurso e realidade	119
III. Sexualidade	142

CONCLUSÃO	171
-----------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
----------------------------------	-----

LEGENDA

DT - Dalton Trevisan
NNE - Novelas nada exemplares
CE - Cemitério de elefantes
MP - Morte na praça
DA - Desastres do amor
GC - A guerra conjugal
RT - O rei da terra
PCA - O pássaro de cinco asas
FC - A faca no coração
AR - Abismo de rosas
TAV - A trombeta do anjo vingador
VLLB - Virgem louca, loucos beijos
LT - Lincha tarado
CB - Chorinho brejeiro
QA - Meu querido assassino

RESUMO

Tomando como "corpus" os contos em que Dalton Trevisan aborda o tema da sexualidade em relação a personagens idosos, esta dissertação verifica que as diferentes maneiras de o autor desenvolver as narrativas convergem para uma única direção: o impasse. Essa reiteração deriva de que a cosmovisão machista é irrestritamente professada por todos os personagens.

A análise e o estudo comparativo desses contos, considerados especialmente os constituintes ficcionais personagem, narrador, discurso e espaço, conduz à conclusão de que as mudanças operadas nos personagens de narrativa a narrativa são apenas exteriores.

ABSTRACT

Taking as "corpus" the tales in which Dalton Trevisan focuses the topic of sexuality as related to old-aged characters, the present work has found that the different unfoldments of several narratives converge to one direction - impasse. Such a reiteration comes from the fact that all the characters unrestrictively profess the same male-oriented vision of the world.

The analysis and the comparative study of these short-stories - considered especially the fictional elements character, narrator, speech and space - lead to the conclusion that the changes produced in the characters from tale to tale are but external.

INTRODUÇÃO

Dalton Trevisan toma como palco de muitas de suas narrativas a cidade em que nasceu: Curitiba. Embora pertença a uma geração - nasceu em 14 de junho de 1925 - predominantemente presa a valores tradicionais, questiona-os em seus contos. Em suma, apesar de ter nascido e viver numa cidade tida como conservadora e de pertencer a uma geração que, no seu todo, reforça esse perfil, Dalton Trevisan ultrapassa muito essas fronteiras, surpreendendo o país com uma postura revolucionária, ao enfrentar tabus e, ao, implicitamente, desnudar preconceitos e mitos.

Sua vida extraliterária é sucinta. Tudo o que se sabe sobre ele: formou-se em Direito, é sócio de um estacionamento na Rua Emiliano Perneta - nesse local, antigamente ocupado pela fábrica de vidros da família, sofreu sério acidente em 1945, razão pela qual passou a se dedicar à literatura - e mora na Rua Ubaldino do Amaral, 487. Além disso, há um vasto folclore criado a partir da sistemática recusa do autor a dar entrevistas e a se deixar fotografar e ironizado por ele próprio no magistral *Quem tem medo de vampiro?* (Em busca de Curitiba perdida). Em 1968, quando ainda não havia desenvolvido essa aversão, concedeu entrevista a Araquém Távora, para a revista Panorama. Após DT fechar-se à vida pública, o único

a, subrepticiamente, furar o bloqueio foi Marcos Barrero, o que resultou em matéria publicada na revista Status em 1979. Escolado por essa experiência, DT nunca mais se permitiu ser obliquamente entrevistado. Apenas amargou perturbações de fotógrafos e cinegrafistas, aos quais respondeu com o protesto justo de quem vê sua privacidade invadida.

Por outro lado, sua biografia literária é prolífica. São mais de vinte livros publicados pela Editora Record, de reconhecido alcance nacional. Tudo começou com Joaquim, revista de que DT foi proprietário e diretor, onde escrevia ficção, manifestos e ensaios. A revista constitui-se em marco na vida intelectual paranaense, por divulgar, polemicamente, novas idéias sobre as artes. Nessa época, DT escreveu alguns textos, distribuídos em folhetos e/ou inseridos na referida revista. Muitos desses textos são execrados pelo autor. Recorrendo-se à "entrevista" obtida por Marcos Barrero, lê-se: "De repente, aparece um *Sonata ao Luar*, né? Que é horrível...".¹ O mesmo destino é dado a todas as edições de seus livros, exceto as últimas: "...Eu autografaria a nova edição, a velha eu não assino. Eu faria troca para destruí-la." ²

Considerando-se as edições de livros que contêm, no âmbito de divulgação nacional, apenas material inédito, totalizam-se dezenove livros de contos, de Novelas nada exemplares (1959) a Pão e sangue (1988), e um romance - A polaquinha (1985), o que atesta uma regularidade impressionante. Depois da publicação de Pão e sangue, alterou-se significativamente a trajetória ficcional de DT em conteúdo e modo de divulgação. Ele abandonou o retrato da miséria de Joões e Marias para se dedicar principalmente à sátira de sua cidade natal e de alguns de seus conhecidos habitantes. Além disso, reeditou, sob a forma de haicais, trechos de contos anteriores, incorporando ao grupo uma e outra novidade. Esse material foi distribuído sob a forma de folhetos artesanalmente impressos, num retorno ao cordel. Em livro, apenas Em busca de Curitiba perdida (1992), cujos textos novos dizem respeito à cidade ou a comentários sobre o ato de escrever do próprio DT e de "estilizadores" da linguagem.

Cada vez mais famoso, Dalton Trevisan, já considerado glória da cidade - não se sabe se isso lhe agrada -, tem sido lido e relido em peças de teatro, em trabalhos acadêmicos e em citações jornalísticas.

¹ BARRERO, Marcos. Conseguimos caçar o vampiro. Status, São Paulo, 7 (70), p. 103, maio 1979.

² Ibid. p. 103.

Para se avaliar a importância da contribuição de DT para o conto brasileiro contemporâneo, cabe, inicialmente, um rápido histórico dessa espécie de narrativa. O conto no Brasil se encontrava em plano de franca inferioridade numérica comparativamente ao romance e à poesia até começar a experimentar um crescimento na década de quarenta, que culminou na grande explosão editorial ocorrida na década de sessenta. Entretanto, a qualidade e a significação das produções anunciava a importância do conto para a literatura brasileira. Especificamente sobre a evolução da forma, levando-se desde logo em consideração o ponto a que se pretende chegar - o conto de DT -, transcreve-se a vinculação que Fábio Lucas estabelece entre este e as conquistas do Modernismo, alcançadas particularmente por Mário de Andrade:

"Na verdade, a visão moderna do conto encarregou-se de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo, tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos. (...) A prosa límpida de um Dalton Trevisan, (...), é fruto de um longo percurso." ³

Esse percurso tem sua origem em Machado de Assis, cujos traços de modernidade são também apontados por Fábio Lucas.⁴ Entretanto, é a partir da década de quarenta que o conto começa a se consolidar e, concomitantemente, a rumar em múltiplas direções. Nessa época, DT escreve seus primeiros textos, mas é na década de sessenta que se afirma nacionalmente como contista. Portanto, DT sintonizou com a tendência de a ficção adotar a forma conto, tão logo ela se estabilizava, bem como contribuiu para a expansão de sua divulgação, no exato momento em que os olhos do mercado editorial se voltavam para o conto.

A maioria dos estudiosos propõe classificações que tomam como critérios a vertente temática e/ou as inovações formais.

Alfredo Bosi encaixa DT na vertente que denomina *realista crítica*, por o autor curitibano buscar, em sua leitura ficcional das relações de família, "...perscrutar situações narráveis na massa aparentemente

³ LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domicio. Org. O livro do Seminário; Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo : LR, 1982. p. 119-20.

⁴ Ibid. p. 116.

amorfa do real" ⁵, à procura de desnudar "o fundo da miséria comum."⁶ Luiz Costa Lima enfatiza o perfil dos personagens criados por DT, considerando o conjunto das narrativas como "...uma espécie de minipanorâmica do submundo social - submundo tanto do ponto de vista sócio-econômico, quanto do das paixões presentes em nosso conto moderno." ⁷ Antonio Hohlfeldt classifica DT no capítulo "O conto de costumes", ao agrupar os autores que praticam uma representação quase documental da realidade, acrescida de técnicas específicas, como a ironia, o humor ou o sarcasmo. ⁸ Sem compor propriamente uma classificação, Fábio Lucas destaca na obra de DT, no que diz respeito à temática, "...a obsessão do escatológico" ⁹, o retrato dos "impulsos mais fortes, mais determinantes da conduta humana, vistos sob o ponto de vista da destruição e da morte" ¹⁰ e o ato de revolver "as entranhas da indignidade humana nos segmentos mais desprotegidos da sociedade." ¹¹ O direcionamento do olhar dos críticos é uniforme - todos sobrelevam o realismo da obra de DT -, variando apenas as qualificações atribuídas a essa opção do autor.

No plano das conquistas formais, Alfredo Bosi põe em relevo a concisão das narrativas de DT, apontando suas peculiaridades: "Aqui, a obsessão do essencial parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases,...". ¹² Luiz Costa Lima coloca os contos de DT como situações-limite de literariedade. Entretanto, pondera: "...: este repúdio da palavra literária não instaura um estar à margem da literatura. Ele mostra que a literatura é menos feita de certas combinações de palavras,(...), do que da montagem de uma estratégia

⁵ BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____, Org. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo : Cultrix, 1977. p. 9.

⁶ Ibid. p. 16-7.

⁷ LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domicio, Org. O livro do Seminário; Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo : LR, 1982. p. 190.

⁸ HOHLFELDT, Antonio. Conto brasileiro contemporâneo. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1988, p. 160.

⁹ LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. p. 138.

¹⁰ Ibid. p. 139.

¹¹ Ibid. p. 140.

¹² BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. p. 17.

textual que nos permite ler *através* dos signos." ¹³ A esse proceder econômico de DT, Costa Lima contrasta a estratégia do exagero adotada por Rubem Fonseca. Antonio Hohlfeldt, compilando diversas citações de ensaístas, aborda mais especificamente o modo empregado por DT para narrar as histórias, ao transcrever observação de Malcolm Silverman: "Das suas figuras ele /DT/ apresenta tão-somente os traços suficientes para que o leitor subconscientemente tome a iniciativa e acrescente os seus próprios toques finais." ¹⁴ Fábio Lucas, nesse mesmo diapasão, ao destacar a elipse como uma das marcas da narrativa de DT, comenta que "A colaboração do leitor para completar o significado de suas /da narrativa/ situações é inevitável." ¹⁵ Encarada de diferentes vieses, a forma sintética escolhida por DT para compor seus contos é exaltada à unanimidade pelos críticos.

Além de se levarem em consideração as virtudes ressaltadas pelos ensaístas, três critérios básicos nortearam a escolha da obra de Dalton Trevisan como objeto desta dissertação: ele é um escritor curitibano, aborda palpitantes questões sociais e psicológicas em suas narrativas e constantemente estabelece interessantes vinculações dentro de sua própria obra. São, portanto, razões que abrangem forma e conteúdo, aliadas ainda ao fato de se poder trabalhar com um escritor da própria cidade.

As questões sociais e psicológicas suscitadas nos contos de DT são expostas a partir, principalmente, do comportamento dos personagens diante da sexualidade. DT elege como objeto de sua atenção o que está no âmago do ser humano. Complexa e subterrânea, a sexualidade avoca para si a qualidade de epicentro, a partir do qual se irradiam todas as demais preocupações da humanidade. Os conflitos interiores dos personagens, geradores dos confrontos com outros personagens, têm, via de regra, origem em insatisfações de ordem sexual. Focalizando uma sociedade conservadora, em que o relacionamento homem-mulher é determinado exclusivamente pela cosmovisão machista - à qual a mulher adere implícita ou explicitamente, diretamente ou pelo avesso -, DT ilustra o fracasso do modelo, ao narrar desencontros da mais variada espécie.

¹³ LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. p. 196-7.

¹⁴ SILVERMAN, Malcolm. Apud: HOHLFELDT, Antonio. Conto brasileiro contemporâneo. p. 164.

¹⁵ LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. p. 138.

Associando-se o tema - sexualidade - às recorrências da própria obra e restringindo-se a abordagem ao personagem masculino, fonte principal da cosmovisão questionada, percebe-se que DT, na verdade, compõe um único personagem, fotografado em diferentes momentos da vida. O jovem solteiro, retratado principalmente em O vampiro de Curitiba, se atira desesperadamente à busca do prazer sexual. Entretanto, a irrealização, fruto da imaturidade com que procede, sempre o acompanha. Essa imaturidade de Nelsinho tem continuação na atabalhoada vida conjugal dos Joões. Ora violentos, ora adúlteros, ora impotentes, ora ensimesmados, ora amargurados, eles expõem uma irrealização sexual, matriz da infelicidade. O envelhecimento desse homem imaturo, machista e frustrado agrava essa infelicidade. Além de enfrentar as limitações ditadas por sua própria cosmovisão, o personagem masculino passa a sofrer as dificuldades impostas pela realidade do avanço dos anos. Entretanto, preso à falsa crença de que a vida sexual do homem é mais extensa do que a da mulher, o personagem idoso se agarra com todas as forças ao mito da eterna virilidade. No conflito entre o querer e o poder, surge a permanência viciosa do desejo sexual, mesmo sem a capacidade de concretizá-lo, cunhada pela Medicina como lubricidade senil. Ao adotar atitudes incompatíveis com a idade, o idoso fornece a última e mais bem acabada demonstração de imaturidade do personagem masculino.

Essa recorrência ampla, que estabelece concatenações entre quase todos os personagens masculinos da obra de DT, se faz sentir também em determinados grupos de contos e a idade do protagonista é balizamento adequado para essas subdivisões.

Reconhecidamente, DT é um dos escritores que mais aborda a sexualidade em suas narrativas. Todavia, até então não se produziu um trabalho acadêmico correlato a essa ênfase. Por outro lado, abarcar indistintamente a sexualidade na obra de DT é pretender dar conta de praticamente tudo o que ele escreve. Por isso, fez-se necessário um corte, precedido de avaliação sistemática das divisões do tema. O último momento da trajetória sexual do personagem masculino tem a propriedade de revelar com maior intensidade as mazelas resultantes da aplicação da cosmovisão machista. A idade madura ainda permite abafar os fracassos com o uso da força, da autoridade e da violência, mas a velhice acaba por expor, de modo mais cabal, a artificialidade e a fragilidade do modelo. Nesse contexto, cresce a importância do discurso como o meio de o personagem idoso se compensar das frustrações e surge a oportunidade de se analisar o teor desse

discurso e de se averiguar como a falsidade de seu conteúdo é desnudada no âmbito da própria narrativa.

Todos os caminhos interpretativos da obra de DT chegam praticamente ao mesmo ponto - sem que isso configure falha, pois a própria obra sugere essa confluência -: a ausência de saída do homem por ele retratado. Entretanto, ao se palmilhar o percurso de determinado personagem, em suas diferentes facetas, apresentadas conto a conto, colhem-se detalhes esclarecedores das razões dessa ausência de saída e do modo como isso ocorre. Além disso, a partir da análise minuciosa de determinados constituintes ficcionais - espaço, narrador, discurso e personagem -, percebem-se nuances significativas, resultantes da comparação entre os contos.

Para se realizar levantamento minucioso da obra de DT, com vistas à seleção do "corpus", inicialmente fez-se a leitura dos quatrocentos e oito contos publicados nos dezenove livros que contêm material inédito em âmbito nacional. Ao final da leitura dos contos, procedeu-se à classificação das narrativas.

Tomando-se por base o tema da sexualidade, compuseram-se divisões, em função das semelhanças entre personagens e situações. Ressalve-se, desde logo, que alguns contos foram elencados em mais de um grupo. Os agrupamentos de contos ficaram assim constituídos: a) contos em que a sexualidade está vinculada a conflito conjugal explícito; b) contos em que a sexualidade revela a existência de conflito conjugal implícito; c) contos em que a sexualidade está relacionada a personagem solteiro, particularmente os que dizem respeito a namoro e noivado; d) contos em que há registro de violência sexual; e) contos em que há referência à homossexualidade; f) contos em que a sexualidade aparece de modo intenso, mas não se enquadram em nenhum dos grupos anteriores. Os dois primeiros grupos - *a* e *b* - abarcam o maior número de contos, por isso tornou-se necessária sua subdivisão. Assim, tomou-se o critério da idade dos personagens para tripartir o grupo *a* em contos protagonizados por jovens, adultos e idosos. Esse critério é funcional, pois a natureza do conflito, mormente no que tange à sexualidade, está em estreita correlação com a idade. Alguns contos do grupo *b* apresentam uma unidade intencional, isto é, o próprio autor procura estabelecer várias inter-relações entre eles. Dessa forma, as subdivisões obedecem ao que a própria obra recomenda: contos nos quais o personagem masculino frequenta "inferninhos", contos em que o personagem intitulado doutor recebe mulher jovem em seu escritório e

contos em que o protagonista idoso busca avidamente aventuras sexuais. Uma quarta subdivisão desse grupo é composta por contos em que o personagem masculino e o feminino não estão em cena concomitantemente e a situação não se encaixa em qualquer dos três casos acima referidos.

Concluída a classificação, percebeu-se que para bem dimensionar a evolução do tema da sexualidade ao longo da obra de DT, era imperioso escolher um grupo de contos que abarcasse com regularidade um período significativo da produção do autor e, ainda, fosse em número compatível com o tempo disponível para a escrita da dissertação. Esses dois requisitos foram atendidos pelo subgrupo que engloba os personagens masculinos idosos que buscam aventuras sexuais. Acrescente-se que, nessa etapa do trabalho, já se podia vislumbrar a oportunidade de se elegerem os personagens idosos, dadas as peculiares e reveladoras condições de procura da sexualidade em que se encontram.

O processo de seleção do "corpus", a partir dessa escolha do subgrupo, se limitou à exclusão de algumas narrativas que embora tratassem da sexualidade do idoso, faziam-no de modo sucinto.

Na seqüência, elaborou-se a análise individualizada e pormenorizada de cada conto selecionado, enfocando-se primordialmente, no plano do conteúdo, a questão da sexualidade e, no plano formal, atentando-se para a concentração em determinados constituintes ficcionais, quais sejam espaço, narrador, discurso e personagem.

Como o objetivo da dissertação é traçar uma comparação entre os contos, a fim de avaliar, a partir de uma amostragem - a evolução dos contos protagonizados por personagem idoso em que o tema é a sexualidade -, a evolução do universo ficcional de DT ao longo dos anos, tomaram-se, no capítulo seguinte, os itens privilegiados nas análises, para, em bloco, verificarem-se as diferenças e coincidências observadas.

Com essa metodologia, desenvolveu-se uma abordagem, ao mesmo tempo, panorâmica e detalhada da obra de DT. Pôde-se ter um quadro significativo da evolução de um tema extremamente relevante, que espelha, em última análise, o percurso ficcional do autor.

Para se dimensionar adequadamente esse percurso, desenvolveu-se reflexão sobre os contos, tomando por base alguns constituintes ficcionais, a partir de determinados vieses.

- Tema e motivos

A sexualidade, de forma direta ou indireta, está quase sempre presente nos contos de DT. Vinculada aos conflitos conjugais ou enfocada a partir de significativa caracterização do personagem masculino e/ou do personagem feminino, a sexualidade ocupa lugar de destaque nas narrativas.

No clássico artigo "Temática", publicado em Teoria da literatura- formalistas russos, B. Tomachevski define tema:

"No decorrer do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma idéia ou tema comum. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala)." ¹⁶

Adiante, ele complementa: "A noção do tema é uma noção sumária que une a matéria verbal da obra. A obra inteira pode ter seu tema, ao mesmo tempo que cada parte da obra." ¹⁷ A partir desses conceitos, pode-se afirmar que a sexualidade é um dos temas da obra de DT.

Na seqüência, Tomachevski propõe a decomposição do tema em partes, denominadas unidades temáticas, até que se chegue às partes indecompostas. Concluindo, o autor russo leciona: "O tema desta parte indecomposta da obra chama-se um motivo. No fundo, cada proposição possui seu próprio motivo." ¹⁸ Dadas as diversas modalidades em que a sexualidade aparece retratada nas narrativas de DT, configuram-se, por exemplo, os motivos do personagem masculino que freqüenta "inferninhos", do personagem masculino intitulado doutor que recebe mulher jovem no escritório dele e do personagem masculino idoso que busca aventuras sexuais.

Sob outro enfoque, Wolfgang Kayser permite que se chegue a conclusão semelhante. Ele define motivo como "uma situação típica que se

¹⁶ TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKENBAUM et. al. Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre : Globo, 1970. p. 169.

¹⁷ Ibid. p. 173.

¹⁸ Ibid. p. 174.

repete, e, portanto, /é/ cheia de significado humano." ¹⁹ Particularmente, na obra de DT essa definição ganha relevo, pois um dos traços característicos do autor é retomar constantemente uma determinada situação típica, tal como a do personagem masculino idoso que busca aventuras sexuais, como fonte de significados que auxiliam a compreender o viés por que é tratada a sexualidade como um todo.

- Espaço

O espaço, na obra de DT, espelha exatamente os objetivos que o autor tem ao compor sua prosa de ficção: enfocar, de modo realista, o cotidiano de personagens extraídos quase sempre de classes sociais menos privilegiadas. Portanto, as descrições são cruas - exceto quando aparecem clichês como, por exemplo, manada de elefantes vermelhos de louça -, trazendo apenas o suficiente para se identificar o contexto social em que está inserido o personagem.

Por essa razão, o presente trabalho enfatiza os aspectos sociais do espaço, tomando a casa como o quartel-general do personagem idoso, sobre o qual ele tenciona exercer domínio, para tê-lo como base dos deslocamentos espaciais em busca de aventuras extraconjugais. Da mesma forma, a relação do idoso com os espaços externos a casa - apartamento da amante, por exemplo - é vista sob o prisma da maior exposição, perante a sociedade, a que se sujeita o personagem e das conseqüências disso.

Osman Lins, citando Nelly Novaes Coelho, se refere à expressão espaço social, propondo a ampla utilização do termo. A autora propõe a seguinte classificação: "... o *ambiente natural* como equivalente à paisagem, natureza livre; o *ambiente social* seria a natureza modificada pelo homem: casa, castelo, tenda etc." ²⁰ Adiante, Osman Lins exemplifica com *O cortiço*, de Aluísio Azevedo:

"Diríamos, ainda como exemplo, que o cortiço, em Aluísio Azevedo, é espaço simplesmente; mas o veremos parcialmente se

¹⁹ KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra : Arménio Amado, 1976. p. 57.

²⁰ COELHO, Nelly Novaes. Apud: LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo : Ática, 1976. p. 74.

não o entendermos, pelo estilo de vida em que implica, com todo um quadro de hábitos, de relacionamento humano, de perspectivas etc., também como espaço social. (...) Outras tantas manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada)." ²¹

A limitação a que os personagens idosos criados por DT estão sujeitos encontra clara representação no espaço. Em sua ótica finalista, eles vêem o espaço da casa como o repositório das suas necessidades materiais, excluídos o afeto e a sexualidade. Esse estilo de vida importa, pois, na redução do relacionamento humano. Limitações de outra ordem - timidez, doenças - restringem os deslocamentos espaciais dos personagens idosos. Dessa forma, a ação dos contos revela a falta de perspectivas e de contatos com o coletivo. Tudo converge para o isolamento, sinal preciso de ausência de saída.

Para concluir esse raciocínio, vale citar a lição de Borneuff e Ouellet, em O universo do romance:

"Certas narrativas podem fixar-se - caso extremo - para toda a sua duração, num ponto único, como na tragédia clássica, evoluir num raio mais ou menos largo, em locais mais ou menos numerosos, ou não ter outros limites senão os da imaginação ou da memória do autor. Se procurarmos a frequência, o ritmo, a ordem e sobretudo a razão das mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento, e quanto o espaço é solidário dos outros elementos constitutivos." ²²

Retomando-se a exceção - a descrição de objetos-clichê -, verifica-se que é apenas nesses momentos que DT se preocupa em ir além da simples referência. Mais uma vez, transcreve-se Borneuff e Ouellet:

"Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a

²¹ LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. p. 75.

²² BORNEUF, Roland ; OUELLET, Réal. O universo do romance. Coimbra : Almedina, 1976. p. 135.

relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo." ²³

Ao extrapolar o olhar sobre os objetos-clichê, DT sobrealça o aspecto social desses objetos, apontando para o *kitsch*, indicador seguro da classe social a que pertence o personagem. Em outras situações, em que o objeto ultrapassa a mera descrição pela voz do próprio protagonista, é também privilegiado o significado sócio-cultural. Ao qualificar as duas poltronas de marido e esposa, postas lado a lado, como sagradas, o protagonista de *Tutuca* está apresentando a visão que tem sobre o casamento. Ao atirar impetuosamente a colcha vermelha ao chão, o protagonista de *Seu João é um velho sujo* está manifestando seu desconforto diante de um elemento representativo de sexualidade intensa.

Esporadicamente, os contos revelam a presença de espaços cuja simbologia está diretamente ligada a planos psíquicos. É o caso da referência a porão, no sonho do protagonista de *A náusea do gordo*, que remete à interpretação dos compartimentos da casa feita por Gaston Bachelard em A poética do espaço. Conceituando a relação entre espaço e significados psicológicos, o autor francês leciona:

"Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos." ²⁴

Esse enfoque é raro na obra de DT, porque, captando a vida reduzida em que se encontram os personagens retratados, ao fugirem dos sentimentos e das reflexões, e renunciando a um narrador onisciente perscrutador do íntimo dos personagens - isto é, fazendo com que se revelem por si próprios -, o contista não trata o espaço da casa de modo a expor os conteúdos propostos por Bachelard. Note-se que uma das únicas oportunidades em que o personagem revelou dados psíquicos mais profundos ocorreu em sonho relatado por narrador onisciente. Em vigília, os

²³ Ibid. p. 161.

²⁴ BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico; a poética do espaço. São Paulo : Nova Cultural, 1988. (Os pensadores). p. 113.

personagens reprimem a expressão de conteúdos mais reveladores, porque o medo os domina. Assim, a opção de DT pela leitura social do espaço está conexas às escolhas de foco narrativo, recorte do universo, enredo e caracterização dos personagens.

Na esteira dessas escolhas, a quantitativamente pequena participação do narrador na maioria dos contos analisados, associada ao freqüente uso do diálogo e, eventualmente, do discurso indireto livre, determina que a ambientação não seja feita em minúcias, tampouco em blocos. Na classificação cunhada por Osman Lins, as narrativas de DT se enquadram, em geral, na ambientação dissimulada:

"A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. Leon Surmelian designa-a como 'o método dramático': 'description blending with the flow of action'. (...) Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos." ²⁵

- Personagens e mimesis

DT é autor realista, no sentido de que aproxima bastante sua ficção de dados da realidade concretamente aferíveis. Um dos meios pelos quais essa aproximação pode ser verificada é a composição dos personagens. Partindo de elementos fornecidos, por exemplo, pela Medicina, pela Sociologia e pela Psicologia, DT constrói personagens masculinos idosos à imagem e semelhança dos homens idosos que circulam pela cidade e, inclusive, atualiza sua obra, incorporando alterações observáveis na vida social. Isso não significa quebrar ou desvirtuar os preceitos da ficção, porque a apreensão feita pelo autor é particularizada, isto é, somente ele apresenta uma determinada visão a respeito desses homens idosos, à qual são acrescentados recursos próprios da obra literária, especialmente a caricatura, a ironia e a manutenção de certos anacronismos, veiculados sob a forma de clichês.

A mimesis, nos contos estudados, confirma o que escreve Alfredo Bosi, ao citar Crátilo: a natureza da mimesis é analógica, e não

²⁵ LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. p. 83-4.

duplicadora dos objetos.²⁶ Nesse mesmo sentido, ao abordar a relação entre personagem e pessoa real, Anatol Rosenfeld, no ensaio "Literatura e personagem", comenta:

"Precisamente porque o número das orações /da obra ficcional/ é necessariamente limitado (...), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, (...). Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, maior riqueza - não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente."²⁷

Ao reiteradamente apresentar os personagens masculinos idosos com determinadas características, DT lhes confere coerência e riqueza, nas acepções empregadas por Rosenfeld. A exemplaridade, por sua vez, advém do repetido destino dado aos personagens.

O final do trecho acima transcrito enfatiza que a riqueza dos personagens resulta de certa "estilização do contexto imaginário". Acerca da estilização e da representação da realidade, leciona Alfredo Bosi, em Reflexões sobre a arte:

"Creio que uma das maiores conquistas do pensamento estético moderno, do Romantismo até nossos dias, tenha sido descobrir nas grandes obras de arte a ação de um princípio formal básico, que Coleridge chamou 'imaginação construtiva', pelo qual o trabalho do

²⁶ CRÁTILO. Apud: BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. São Paulo : Ática, 1985. p.30.

²⁷ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. São Paulo : Perspectiva, 1970. p. 34-5.

artista se desenvolve, ao mesmo tempo, *no plano do conhecimento do mundo* (ainda a mimesis) e *no plano da construção original de um outro mundo* (a obra)." ²⁸

Observe-se que, ao focar o trabalho artístico sob essa ótica bipartida, Alfredo Bosi faz referência a um princípio formal. Assim, é a materialidade da obra de arte que pode ser examinada sob ambos os prismas, o da reprodução/transformação da realidade - mimesis - e o da originalidade, isto é, o da autonomia do objeto criado.

Nesta dissertação, quando há menção à realidade, toma-se como referencial imediato esse "outro mundo" - instaurado pela e na obra de arte - de que trata Bosi. Estar de acordo com a realidade, nos contos de DT, é estar de acordo com o que a "imaginação construtiva" desse autor possibilita ao leitor projetar. Exemplificando: a obra constrói um universo degradado em que inexiste a satisfação dos desejos e em que se vislumbra a diminuição das condições da existência humana. Esse rebaixamento, dimensionado pela estilização, aproxima o universo ficcional de DT à comédia, único espaço para o modo "baixo", mas que, revisto, compõe, também, o realismo ficcional do século XX. Essa constatação se fundamenta na lição de Erich Auerbach, contida em Mimesis:

"(...) Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade quotidiana e prática só poderia ter lugar na literatura no campo de uma estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante. Completaram, assim, uma evolução que vinha se preparando fazia tempo (...) - e abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida." ²⁹

²⁸ BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. p. 36.

²⁹ AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo : Perspectiva, 1976. p. 499-500.

Sem deixar de se entroncar na tradição de fazer do homem comum um personagem grotescamente caracterizado, DT se insere no contexto do realismo moderno pela criação de anti-heróis. Flávio R. Kothe, em O herói, cita o ensaio de Harald Weinrich, para lembrar que "...as obras modernas, para poderem ser artisticamente superiores, têm como que uma proibição de heróis positivos e de felicidade." ³⁰

A estilização de DT segue a tendência de grande parte da literatura contemporânea: não se visa ao belo, busca-se o feio e o degradado. Não ocorre redução ao verismo predominante no realismo do século XIX ³¹; ao contrário, fazem-se presentes características que permitem identificar nos contos a tendência denominada por Alfredo Bosi como "realismo crítico": "O realismo crítico do nosso tempo não se esgota no esforço de reapresentar o real: a sua proposta é desentranhar, desmascarar, tornar visível o processo social que o espectador vive, tantas vezes inconscientemente." ³²

Diante desses pressupostos, não há lugar para avaliações positivas a respeito dos personagens idosos. Apesar disso, muitos deles insistem em criar, pelo discurso, uma outra versão, que se contrapõe aos discursos do narrador e dos demais personagens. Cabe, pois, verificar como se organizam esses discursos, no texto como um todo, a fim de se avaliar a aceitabilidade ou não das falas como representativas da realidade proposta pelo universo ficcional. Quando se afirma que não está de acordo com essa realidade o discurso do personagem idoso que se vangloria de pretensas aventuras sexuais, tomam-se por base elementos que brotam da confrontação dos discursos entre si, somada à noção geral da obra de DT como universo reduzido à ausência e à frustração. A interpretação final é obtida com o auxílio da noção de "círculo filológico", haurida na estilística de Leo Spitzer, que recomenda "um ir-e-vir do todo às partes, e das partes ao todo: uma prática intelectual que solda na mesma operação as tarefas do analista e do intérprete." ³³

³⁰ WEINRICH, Harald. Apud: KOTHE, Flávio R. O herói. São Paulo : Ática, 1987. p. 61.

³¹ BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. p. 47.

³² Ibid. p. 47.

³³ SPITZER, Leo. Apud: BOSI, Alfredo. Céu e inferno. São Paulo : Ática, 1988. p. 281.

- Discursos: personagem e narrador

A opção de DT pelo uso constante dos discursos direto, indireto e indireto livre, para dar maior presença à fala dos personagens, ficando o narrador, muitas vezes, em plano quantitativamente equivalente ou secundário, faz com que o entrechoque das vozes se evidencie.

O perfil ideológico dos personagens idosos, nessa perspectiva, é bastante definido, pois eles se expõem intensamente. Embora, apesar disso, tentem disfarçar determinadas intenções e fraquezas, a leitura do conjunto da narrativa - na qual as posições do narrador e, eventualmente, de outros personagens, tornam-se fundamentais para a compreensão do todo - completa as lacunas e viabiliza o desmascaramento dos discursos dos idosos.

Acerca da ideologia na prosa de ficção, o teórico Maurice-Jean Lefebvre ensina:

"Qualquer narrativa só é compreensível a partir de uma ideologia (um conjunto de valores) na qual se apóia, que confirma ou que contesta. Mas é óbvio que as ações e as personagens podem ser mais ou menos reveladoras ou comprometidas. A ideologia pode ser francamente denotada ou simplesmente conotada. Este último caso, mais insidioso, traz consigo talvez uma maior participação do leitor." ³⁴

O discurso explicitamente posicionado de cada um dos personagens idosos é o ponto de partida para a definição da ideologia a que eles se filiam. Outro traço marcante dos contos analisados - a vincada caracterização ideológica do narrador, que chega a atuar em condições análogas às dos personagens - suscita o aprofundamento da interpretação da cosmovisão dos personagens idosos.

Em Marxismo e filosofia da linguagem, Mikhail Bakhtin resume a evolução histórica das formas de inserção dos discursos direto, indireto e indireto livre na narrativa, destacando duas orientações para o que denomina "dinâmica da inter-relação da enunciação /contexto narrativo/ e do discurso citado." ³⁵ Segundo o ensaísta russo, a primeira orientação

³⁴ LEFEBVRE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Coimbra : Almedina, 1975. p. 226.

³⁵ BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo : Hucitec, 1981. p. 150.

predominou até o século XVIII e se caracteriza pela tendência mais ou menos autoritária do modo de narrar. Nessa orientação, a forma de transmissão do discurso de outrem é impessoal e as particularidades estilísticas praticamente ficam anuladas, interessando tão somente o **que** se diz e não **como** se diz. Na segunda orientação, para a qual Bakhtin busca substrato na ficção produzida no final do século XVIII e ao longo do século XIX e que, de modo geral, permanece nas narrativas do século XX, prevalece o individualismo. Esse individualismo, por sua vez, se bifurca em realista-crítico e relativista. Na visão realista e crítica, o discurso de outrem aparece com seus contornos exteriores atenuados. A essa forma de inserção do discurso de outrem, Bakhtin denomina "estilo pictórico", recurso que permite ao narrador "colorir" o discurso citado "com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou seu desprezo." ³⁶ Em certa medida, a obra de DT se entronca nessa tendência, pela via da utilização freqüente da ironia, do sarcasmo e do humor que estabelecem um confronto entre narrador e personagens - no caso dos contos analisados nesta dissertação, especificamente os personagens idosos. Ao maior peso do narrador, quando do uso desses recursos, corresponde um maior distanciamento em relação ao personagem, isto é, o narrador é mais narrador e menos personagem. Captando as várias facetas dos narradores criados por DT, Berta Waldman, em sua tese de doutoramento, publicada sob o título Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan, ao analisar o conto *A noite da paixão* (de *O vampiro de Curitiba*), assinala que, após aproximar-se do personagem, o narrador dele se distancia, de modo a veicular a ironia:

"Nem por isso, o narrador abre mão da distância por onde destila a sua ironia, responsável, por exemplo, pelo epíteto 'herói' para um personagem nada heróico, e 'bela' para outra que chega a ser horrível. Seu olho distanciado está à cata do flagrante que enseje a sugestão do ridículo, do grotesco de que se revestem as personagens." ³⁷

Portanto, ao enfatizar o ridículo, por exemplo, na caracterização do protagonista de *Tutuca*, ao realçar o grotesco na degradada composição

³⁶ Ibid. p. 150.

³⁷ WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo : Hucitec, 1982. p. 94.

do personagem idoso de *O baile do colibri nu* e ao abusar da ironia em *Os velhos piratas morrem na cama*, o narrador está assumindo um distanciamento em relação aos personagens. Coincidentemente, são personagens bastante fragilizados, elemento que permite ao narrador tripudiar sobre a situação.

Todavia, como os narradores dos contos de DT são multifacetados, ao mesmo tempo em que têm traços do individualismo realista e crítico, enquadram-se, ainda com mais pertinência, no individualismo relativista, assim definido por Bakhtin:

"...existe também um outro tipo, em que a dominante do discurso é deslocada para o discurso citado; esse torna-se, por isso, mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra. Dessa maneira, o discurso citado é que começa a dissolver, por assim dizer, o contexto narrativo. Esse último perde a grande objetividade que lhe é normalmente inerente em relação ao discurso citado; nessas condições, o contexto narrativo começa a ser percebido - e mesmo a reconhecer-se - como subjetivo, como fala de 'outra pessoa'. (...) O discurso do narrador é tão individualizado, tão 'colorido' e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra. Ele não pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo." ³⁸

Essa espécie de inversão, presente nos contos de DT, encaminha para a caracterização do narrador como "mais um" personagem. Aproveitando a nomenclatura proposta por Bakhtin, é possível afirmar que nas narrativas analisadas a "dinâmica da inter-relação da enunciação e do discurso citado" dimensiona, conto a conto, a predominância de um ou outro discurso. Caso prevaleça a voz do narrador, podem ocorrer três situações: o discurso dele reina isolado ou é acompanhado por vozes concordantes ou contrastado com vozes dissonantes de outros personagens. Outra alternativa é a prevalência do discurso do personagem idoso. Entende-se por discurso predominante, nessa abordagem, aquele que se impõe num primeiro momento, a partir de uma leitura quase literal das falas. Porém, essa predominância, quando se refere ao personagem idoso, é dissolvida, após se

³⁸ BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. p. 151.

proceder à análise desse mesmo discurso, mesmo quando se trata de narração em primeira pessoa.

A colocação do discurso do narrador, via de regra, no mesmo plano do discurso dos personagens, obriga a um percurso maior em busca do sentido da narrativa, visando, especialmente, à aferição da credibilidade de todos esses discursos.

Berta Waldman, partindo de substratos teóricos hauridos em Marxismo e filosofia da linguagem ³⁹, analisa a postura ambivalente do narrador na obra de DT. Essa postura, concomitantemente, revela significados, pelo fato de que o narrador se contrapõe aos personagens, e exige decodificação do intérprete, por ter o narrador expressiva caracterização ideológica. O modo pelo qual o narrador revela significados é assim descrito pela autora:

"Essa fala carregada do que se poderia chamar de *senso de realidade* pode ser identificada através das outras narrativas da coletânea como sendo a do narrador. Com seu olhar, ele introduz na situação um aspecto que o *eu* não deseja, que lhe escapa, posto que *é para o outro*, ao mesmo tempo que lhe confere espacialidade e lhe outorga uma vivência temporal, inscrevendo o sujeito numa instância verossímil: ele existe, porque é visto." ⁴⁰

Considerando o vaivém de aproximação e distanciamento entre narrador e personagem, Berta Waldman, no mesmo parágrafo, assinala o comprometimento ideológico do narrador:

"(...) Antes de qualquer distância crítica, o narrador anuncia a sua relação ou pertença ao universo do discurso do delírio, no momento mesmo em que sua fala irrompe do interior de um discurso em andamento. Ele o fragmenta, introduz uma nova entonação, um contraponto. Institui-se como o *outro* capaz de ver, analisar, ponderar. Mas a distância não é absoluta, isto é, ele não vê, nem fala de um espaço outro incontaminado, puro, que lhe permita a crítica de seu objeto elevada ao nível de saber absoluto." ⁴¹

³⁹ WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste. p. 34-7.

⁴⁰ Ibid. p. 77.

⁴¹ Ibid. p. 77.

Ao concluir o raciocínio, a ensaísta afirma taxativamente:

"(...) É o vínculo de pertença que lhe /ao narrador/ impede de oferecer saídas ao aprisionamento ideológico da personagem que é seu também.

Justamente pelo fato de pertencer ao mesmo contexto ideológico, histórico, cultural de seus personagens é que o narrador de Dalton Trevisan intertroca com eles sistematicamente o seu ponto de vista, imiscuindo-se em suas falas, do mesmo modo que eles se imiscuem na sua, promovendo-se, assim, uma vampirização de discursos e uma tendência que conduz à indiferenciação do ponto de enunciação." ⁴²

Esse aprisionamento ideológico pode ser observado na forma de o narrador encarar a sexualidade, âmbito em que se mostra tão machista quanto o personagem idoso, tanto por, explicita ou implicitamente, compactuar da visão reificada a respeito da mulher como por avaliar a relação conjugal de modo semelhante ao do protagonista masculino. Porém, sendo "o *outro* capaz de ver, analisar", o narrador se permite confrontar o personagem idoso, por intermédio principalmente da ironia. A intensidade dessa confrontação depende da caracterização do protagonista: tratando-se de personagem aparentemente bem-sucedido e/ou que detém algum tipo de autoridade, o narrador procede com contenção; por outro lado, diante de um personagem frágil e/ou degradado, o narrador incrementa o discurso corrosivo, revelando-se implacável. Assim, configura-se a impossibilidade de o narrador exercer a crítica "elevada ao nível do saber absoluto", dada a ausência de distanciamento ideológico e a influência concreta que a postura do personagem exerce sobre o discurso desse narrador. Em meio a outras considerações sobre o narrador de DT, Berta Waldman resume a singularidade com que é caracterizado: "Ele /o narrador/ que se manifestava ao mesmo tempo como cúmplice e crítico do universo narrado é tragado por este mesmo universo." ⁴³

⁴² Ibid. p. 78.

⁴³ Ibid. p. 113.

1. A FRUSTRAÇÃO REVISITADA

I. *Noites de amor em Granada*

O primeiro conto de DT em que um personagem masculino idoso se preocupa com questões relativas à sexualidade é *Noites de amor em Granada*, de Novelas nada exemplares. Trata-se de um personagem secundário inominado, ao qual são dedicados apenas cinco parágrafos. O protagonista, Pedro, e o personagem em análise moram na mesma pensão.

Um casal se instala no quarto vizinho ao do personagem. A ostensiva sexualidade e afetividade exibida pelos amantes lhe provoca raiva. O personagem considera que não pode existir amor numa união em que o sexo é preponderante ("*Se amor fosse isso!*", p. 143), mas esse discurso, na verdade, visa a esconder seus reais sentimentos.

Analise-se duas metáforas esclarecedoras. O personagem come devagar, como se não tivesse fome, mas recolhe as migalhas de pão. Trata-se de um comportamento falso que, transplantado para o plano da sexualidade, mostra que, embora o personagem critique o fato de os amantes manterem insaciavelmente relações sexuais, tem os mesmos desejos. Na verdade, o

personagem se compraz em falar sobre o assunto e em acompanhar os movimentos que ocorrem no quarto vizinho. Afinal, as pancadas na parede não deixam de ser uma espécie de participação vicária - as migalhas de pão - na relação dos amantes.

A metáfora que revela a existência do desejo se completa com a metáfora que mostra a impossibilidade de realizá-lo. O personagem perdeu a mesa que sacia a fome - os desejos -, a mesa do banquete da vida, para os amantes. Radicaliza-se a situação com o anúncio de que a dona da pensão pretende expulsar o personagem da pensão. Não sendo isso ainda viável, contribui para o agravamento de doença respiratória que o acomete. A doença é o indício que ancora as metáforas à realidade, proporcionando a cena definitiva, por sinal a última de que o personagem participa: "Um ataque de tosse afoga-o, e sai da mesa, a apertar no pescoço a manta xadrez." (p. 143). É a doença a obrigá-lo a deixar o banquete da vida e a proteger-se com a manta xadrez, símbolo - recorrente na obra de DT - da velhice incapacitada.

Embora a realidade se imponha de modo avassalador, o personagem idoso a ela se opõe, mesmo consciente da situação, como no caso do não-pagamento à dona da pensão: "*Já não tenho o dinheiro da pensão, ainda assim é a minha casa.*" (p. 143). No mesmo plano está a forte reação contra os amantes, a que se segue o ataque de tosse. A reação, na verdade, é contra si próprio, contra a doença, fator da realidade que o exclui do banquete da vida.

A doença também revela contradição existente no discurso do personagem. Sua reclamação contra os amantes tem por base o gosto pelo silêncio, embora não consiga dormir. Não bastasse o exagero - por que exigir tanto silêncio, se não dorme? -, ele mesmo quebra a quietude com os acessos de tosse que, segundo imagina o protagonista Pedro, fazem sacudir a cama de ferro.

Em conclusão, a constante atividade sexual do casal vizinho torna presente, para o personagem, a perda da virilidade. Essa tomada de consciência se materializa num comportamento ranzinza e numa agressividade aos amantes. O personagem não se resigna perante a situação em que se encontra, pois na verdade ansiava por que a virilidade fosse eterna. A amargura, a inveja e a raiva estão sintetizadas na expressão "... *merda para o amor.*" (p. 143).

II. *O convidado*

Embora Adão seja o personagem em torno do qual gravita o conflito de *O convidado* (Novelas nada exemplares), tem pouca voz na narrativa, dado o laconismo de suas frases e atitudes. Suas características são reveladas pelos discursos de Isaura, sua esposa, e do narrador-personagem.

Dessa forma, à primeira vista poderia ser relativizada a autenticidade do narrado. Isaura, na condição de vítima de Adão, tenderia à parcialidade, e o narrador, atuando em primeira pessoa, perde onisciência e também isenção. Todavia, os assuntos são tratados pelos personagens de modo diferenciado. Há elementos bastante evidentes a indicarem a fidelidade no relato dos fatos principais. O mundo em que estão inseridos Adão e Isaura torna verossímil a integral submissão da esposa ao marido, inclusive suportando violência física. É um mundo no qual a divisão de papéis é nítida, cabendo ao marido o integral comando das ações. Outras são as razões que conferem credibilidade ao estranho comportamento de Adão de incentivo ao adultério. As atitudes são inequívocas - "...abriu risonho a porta do quarto, enorme cama de colcha vermelha." (p. 71); também o discurso, mesmo lacônico, é suficiente para revelar clara intenção. Em discurso indireto livre, aparece a indagação feita por Adão ao narrador - "se eu me dava bem com Isaura?" (p. 73) - e em discurso direto, a insinuação mais incisiva - "- O quarto do doutorzinho. Ao lado o de Isaura. (...)" (p. 74) -, reforçada posteriormente pela voz de Isaura, também em discurso direto: "- Não se apresse, bem. Temos a noite inteira." (p. 74).

Por outro lado, os discursos de Isaura e do narrador não têm a mesma clareza ao tratar da sexualidade de Adão. A primeira dúvida diz respeito à frequência do protagonista a uma "casa de mulheres". Adão apresenta a versão de que sai com o objetivo de tratar de negócios na vila, encarada por Isaura como a "eterna desculpa" (p. 72) para a busca de aventuras sexuais. A expressão utilizada por ela confirma tratar-se de lugar-comum a invenção de pretextos por maridos machistas, com o intuito de trair a mulher. Entretanto, o narrador-personagem considera a versão de Isaura "intriga" (p. 72). Com isso adota posição ambígua, não se sabendo se está a proteger Adão, em cumprimento ao pacto implícito dos homens machistas, ou se está a dizer a verdade, o que demonstraria cabalmente a inexistência de prática sexual por parte de Adão.

A recíproca hipocrisia existente entre o casal torna ainda mais ambígua a situação, pois do mesmo modo que Adão não revela o destino exato de suas constantes saídas, Isaura fuma somente na ausência dele.

Nesse compasso de incertezas, aborda-se a sexualidade do casal. Enquanto as provas de violência são cuidadosamente descritas - os mosquitos em volta de Isaura por causa do sangue, a gravata de Artur e o lenço ensangüentado de Emílio expostos na sala de visitas, a ferocidade dos cães anunciada logo no início do conto -, a motivação da violência não merece a mesma precisão. Em sua versão, Isaura assume para si a responsabilidade da infertilidade, resguardando com ênfase a potência de Adão - "- Não é ele que... Na força do homem com aquela idade." (p. 73) -, o que denota assimilação do discurso machista de culpar sempre a mulher por impossibilidade de procriar e de tanto mais vangloriar a potência do homem, quanto mais avançada a idade dele. Entretanto, diante da intervenção enigmática do narrador-personagem - "- E não contou?" (p. 73) -, a fala de Isaura se torna entrecortada e, conseqüentemente, obscura. O não-dito, já antecipado nas reticências de "Não é ele que...", aponta para o predomínio do medo, próprio de quem, como Isaura, está subjugada. Significativo o fato de que ela não tenha receio de denunciar a violência praticada por Adão, mas sim de atestar a impotência dele. Na sociedade machista, o uso da violência contra a mulher é valorado positivamente, enquanto a impotência é considerada o pior dos males. Apesar da idade de Adão, chamado de "velho" pelo pai do narrador-personagem, apesar de ele próprio "achar que não pode" procriar, apesar de ele, ostensivamente, estimular o adultério, a esposa não tem coragem de lhe transferir o ônus da impotência.

Aliás, o traço marcante de Adão é o poder, expressado por sua caracterização como "gigante", pelo uso da violência e pela voz de comando sobre Isaura e sobre os "convidados". Esse poder extraordinário se vê confrontado pela impotência sexual, resultando do choque comportamentos psicóticos, cujos principais indícios são a obsessão e a crueldade. Assim se explica a aparente contradição de admitir o adultério da esposa. Num primeiro passo, Adão projeta seu desejo nos "convidados", participando vicariamente da relação por meio deles. De fato, o protagonista interfere ativamente no processo, convidando os homens e estimulando-os a manterem relações sexuais com Isaura. Como os "convidados" têm o poder de concretizar os desejos, Adão, em compensação, faz prevalecer seu poder sobre eles, transformando-se, na distorcida visão que tem dos fatos, em mais "poderoso" do que os "poderosos". As peças guardadas por Adão como troféus são significativas: a gravata é o símbolo fálico do vestuário masculino e o lenço

ensangüentado assinala o controle sobre a força vital. A diferença de tratamento dispensada pelo protagonista à esposa e aos convidados também tem razão de ser. Concretizando o poder absoluto exercido sobre Isaura, Adão a humilha, prostituindo-a - o uso do vestido de Olga Paixão, prostituta, reforça essa conotação -, degradando-a e chicoteando-a. Transfere, assim, a raiva que sente em função da impotência para o plano da violência física, por meio de instrumento tido como humilhante: o chicote. Já, a prática da violência contra os homens é delegada aos cães; afinal, Adão não sente raiva dos "convidados" e, além disso, o confronto direto poderia colocar em xeque seu poder.

Toda essa hiperbólica explosão de insatisfação tem origem na cessação da potência sexual do homem idoso. Tamanho inconformismo com um fato biologicamente tido como natural traduz bem a força do mito da eterna virilidade, matriz da lubricidade senil.

III. *Caso de desquite*

O conto *Caso de desquite*, de Cemitério de elefantes, é protagonizado por Severino, cujo discurso possui como tom preponderante a autoconfiança e visa a persuadir o interlocutor, denominado doutor.

Severino adota uma atitude machista, ao se considerar marido exemplar, por ter trabalhado para sustentar a família, e homem suficientemente viril e atrante para manter um caso extraconjugal com Balbina. Entretanto, as diferenças entre o discurso de Severino e a realidade são flagrantes. Cabe à esposa, ao interlocutor e ao narrador denunciarem essa distorção.

A visão do narrador e a do interlocutor coincidem. Como este participa com muita freqüência, o narrador se permite dar uma contribuição discreta. Compete-lhe apresentar a caracterização física de Severino: boca desdentada, unha negra no polegar, dedos encardidos. O objetivo é desenhar um perfil degradado. A outra participação do narrador ocorre na seguinte passagem: "- (...) Careço de alguém, doutor, que cuide de mim (leve sorriso)". (p. 79). A informação entre parênteses é fundamental para que se percebam o que Severino pensa de si mesmo e as suas ambigüidades. Ele se finge de idoso, enquanto o leve sorriso sugere, mas não afirma, que há sexo na relação

com Balbina. Cabe ao interlocutor desmontar a fraude: "- Não é isso, Severino. Algum caso com a mulata?" (p. 79).

O papel do interlocutor é o mais importante. Ao ouvir o relato de Severino a respeito do relacionamento com Balbina, ele pontua insistentemente as falas do protagonista. O discurso de Severino é repleto de torneios, mas, a cada meia palavra ou palavra com duplo sentido, o doutor assinala a manobra.

A autoconfiança toma a forma de dissimulação. Severino finge distanciamento em relação a Balbina, ao tratá-la por "uma conhecida" (p. 77), mas, logo a seguir, confere-lhe tratamento íntimo, materializado pela referência ao prenome, acrescido do artigo definido a. Nesse mesmo diapasão, utiliza a ambígua expressão "travesseiro bom", atribuída a Balbina. Ambígua, porque a metonímia tem dois sentidos possíveis: relação sexual e repouso.

O interlocutor pontua o discurso de Severino de vários modos. Um deles é acusar as ambigüidades. No exemplo acima tratado, o doutor contrapõe - "- Não entendo nada, Severino." (p. 77) - ao que o protagonista muda de assunto. Um segundo mecanismo é o silêncio. O doutor nada diz, quando Severino afirma não aparentar a idade que tem. Terceira via é a cumplicidade, própria das conversas cunhadas como "de homem para homem", forjada pelo falso elogio ao vigor sexual de Severino: "- Ora, conte a verdade. Você é homem, Severino. Forte, bem disposto." (p. 79). A meta é criar clima propício a confissões, mas o protagonista lança mão de subterfúgios e sobre a sexualidade propriamente dita, não profere palavra alguma.

Existem dois tipos de vínculo entre Severino e o doutor: o das confidências e o profissional. Esgotado, temporariamente, o primeiro, o interlocutor ativa o segundo, caracterizado pela formalidade, poupando, por ora, Severino do vexame inapelável, ao gerar o distanciamento necessário a que se encubra o que não quer revelar. Todavia, a esposa de Severino o desmascara por completo, concluindo o que o doutor preparara. Ela emprega um discurso franco que, em confronto com o discurso ambíguo do protagonista, é muito mais confiável. A lubricidade senil é vista pela esposa como tal. Revela-se "caduco" e "sem-vergonha" o homem que procura atividade sexual após determinada idade. E o fato de ser bisavô e o de ter um neto casado funcionam, no senso comum, como limite mais palpável do que a idade numérica.

Além da crítica, a esposa apresenta fato desmistificador: Balbina substituiu Severino por outro homem. O protagonista envereda por torneios,

ao contestar a informação menos relevante - a de que Balbina é lavadeira -, ignorando a mais relevante. Ao camuflar uma situação adversa, escancara outra, pois havia afirmado ao interlocutor o contrário. Outro recurso utilizado por Severino é encravar, no meio da mesma fala, o enunciado "Prove, se puder" (p. 81). Provar o quê? Que Balbina se uniu a outro homem? Que Balbina é lavadeira? Que Severino teve um caso com Balbina? A primeira possibilidade é a mais plausível, porque encerra a informação principal, mas a resposta não interessa a Severino. A segunda possibilidade é a mais adequada do ponto de vista sintático. "Prove" estaria, normativamente, relacionado ao enunciado anterior. Todavia, trata-se da reprodução de um diálogo e a língua falada não obedece ao mesmo rigor de organização da língua escrita. Além disso, abarca a informação menos relevante: faria diferença provar ou não provar que Balbina é lavadeira? A terceira possibilidade, menos recomendável tanto quanto ao conteúdo como quanto à sintaxe, atende mais ao contexto. Afinal, resgata a Severino a lembrança de que um dia teve um caso com Balbina e, ainda, permite-lhe contra-atacar, acusando a mulher de adultério. Assim ele procede, ancorando-se ao machismo: "- (...) Homem tudo pode, nada pega. Mulher é diferente." (p. 81).

Prostrado pelos fatos, Severino, na impossibilidade de provar êxito sexual, tenta manter pelo discurso a condição de homem viril. Ao final do conto, ele monopoliza o discurso, em posição de defesa, e, para tanto, resta-lhe apenas a vencida suspeita de adultério da mulher. Isso torna a cena patética. O interlocutor se limita ao silêncio de quem deu por cumprida a missão de desmascarar o protagonista.

Esse comportamento de Severino, quando não aceita a realidade, apegando-se a um discurso falso, o coloca como precursor da galeria dos personagens masculinos idosos que não assumem sua própria condição, resvalando para a lubricidade senil. Partindo de premissas falsas - auto-avaliação benévola, machismo -, Severino compõe histórias falsas - adultério da mulher, sucesso no caso extraconjugal com Balbina. Esse arcabouço de falsidade visa a sustentar o mito da eterna virilidade. Os torneios verbais, as ambigüidades, a resistência diante das evidências caracterizam a busca da preservação da falsidade e de tudo o que ela sustenta. Apesar disso, a farsa de Severino é desmontada por todos que o cercam. Porém, ele permanece em ponto cego, isto é, não aceita a realidade.

IV. *O roupão*

Oscar, o personagem explicitamente lúbrico de *O roupão* (*Cemitério de elefantes*), não tem voz na narrativa. Seus dados são fornecidos pelo narrador-personagem e por Lúcia, amante de ambos. Entretanto, Oscar funciona como duplo do narrador. Numa relação simbiótica, dividem a amante em um mesmo espaço. Esse espaço é cuidadosamente demarcado de modo a não evidenciar a simbiose, o que revela o traço básico das relações: a falsidade.

Lúcia, recorrente na arte de enganar - traía o marido -, manipula as fraquezas dos amantes. De outra parte, o narrador-personagem trai a esposa com desfaçatez ("E daí?", p. 68) e engana-se a si próprio. Para completar as sucessivas falsidades, Oscar também é adúltero e, pela postura esdrúxula de se esconder enquanto o outro está presente, compactua com o jogo.

Os dentes postiços de Lúcia são metáfora clara desse jogo recíproco de falsidades. O fato de a própria Lúcia ressaltar a falsidade revela que ela a assume, enquanto o fingido não-reconhecimento da falsidade, pelo narrador, indica que ele nega conscientemente a realidade, apegando-se ao discurso. Assim, no plano do relacionamento entre o narrador e Lúcia, há um divórcio entre discurso e realidade.

Todavia, a falsidade acaba por ser desmascarada em função de duas peculiaridades do conto: a composição de um personagem feminino forte e a ausência física (exceto no final) de um dos personagens lúbricos, Oscar.

Há muitas coincidências entre Oscar e o narrador e a principal delas é a idade. A caracterização de Oscar como idoso é inequívoca, enquanto a do narrador é obtida pela intertextualidade com outros contos: os protagonistas idosos lúbricos têm pequena estatura, barriga e usam óculos. A narração em primeira pessoa, feita por quem não quer enxergar-se, é incompatível com a declaração taxativa de idade avançada. Aliás, o narrador procura se diferenciar de Oscar, ao tachá-lo de "velho" (p. 69). Na realidade, está a recusar a própria condição e a tentar resgatar a auto-estima por intermédio de comparação em que deprecia o outro.

Lúcia tem consciência dessa situação e tira partido dela. Tal como o narrador faz consigo mesmo, ela eleva-o ao depreciar Oscar. Entretanto, para melhor manipular o narrador, em algumas vezes coloca Oscar num plano de superioridade. Convém a Lúcia valorizar Oscar pelos presentes que lhe dá. Isso ganha relevo especial no contraste a indícios de idade

avançada do narrador. Numa mesma emissão de fala, Lúcia se refere ao relógio de pulso dado por Oscar e chama o narrador de "gorduchinho" (p. 68). Diante da percepção que o narrador tem do jogo, Lúcia procede à compensação: deixa sem resposta a pergunta sobre o brinco de pérola e investe na sexualidade, apelando a carícias e depreciando Oscar ("tão desajeitado", p. 69). Todavia, a dominação exercida por ela fica bem caracterizada pela repetição do processo anterior, quando enaltece as vestimentas caras e elegantes presenteadas por Oscar, enquanto fala do óculo e da "barriguinha" do narrador. A manipulação é exercida com sutileza, pois Lúcia valoriza o óculo e a "barriguinha". Porém, essa valorização é falsa. Por outro lado, o relacionamento entre Lúcia e Oscar é trazido ao texto com autenticidade. Logo, o elogio à prodigalidade dele é verdadeiro e, contrastado à condição de idoso do narrador, embute mensagem que remete ao lugar-comum realista de que as mulheres amantes de homens idosos visam ao dinheiro deles.

A equivalência entre o narrador e Oscar encontra metonímia no roupão vermelho. Valendo-se da submissão do narrador aos seus desígnios ("O que quiser.", p. 69), Lúcia faz com que ele vista o roupão de Oscar. A desproporção de tamanho leva o narrador ao ridículo, potencializado pela inversão da simbologia - sexualidade intensa - da cor vermelha. É apresentando mais um lugar-comum da relação mulher jovem-homem idoso: o ridículo a que conduz a submissão. Num sistema de pesos e contrapesos, Lúcia atenua a situação do narrador, mais uma vez pela via da depreciação de Oscar ("Só tem tamanho.", p. 70).

O roupão faz parte do ritual de pretensa prática sexual entre Oscar e Lúcia ("...ele de roupão, ela nua,...", p. 69). A superposição de papéis ocorre quando o narrador veste o roupão. Entretanto, frustra-se duplamente a expectativa de descrições eróticas, pois se segue o relato da incapacidade sexual de Oscar, dado por Lúcia. Logo após esse relato, há o encerramento do "ato sexual", caracterizado quando Lúcia pede a combinação dela ao narrador. A omissão de erotismo não pode ser atribuída a moralismo ou a contenção do narrador. Pouco antes, ele descreve com detalhes a cena erotizante do bombom que passa de uma boca a outra (p. 68).

No plano da falsidade, existente entre Lúcia e o narrador, o relato da impotência de Oscar tem a finalidade de colocar o narrador em posição superior. Porém, no plano da realidade, o silêncio reforça a superposição de papéis: o que é dito sobre Oscar, vale para o narrador.

O machismo impede que a mulher questione abertamente a potência sexual do homem. Entretanto, as circunstâncias - ausência física de

Oscar, necessidade de compensar o fracasso do narrador e atribuição de voz e poder à mulher - propiciam a explicitação da lubricidade senil de Oscar e, por consequência, do narrador.

Na relação entre Lúcia e Oscar, o discurso coincide com a realidade e nos momentos em que ela aborda a sexualidade, a depreciação se acirra. O discurso, nesses momentos, passa de direto a um misto de indireto e indireto livre. Isso amplia a interferência do narrador, interessado em radicalizar a depreciação, e tem o efeito prático de "reduzir o volume" da voz de Lúcia, o que torna verossímil a presença de Oscar no apartamento. Essa redução de volume é reforçada, no discurso indireto, pelo uso do verbo segredar, quando do início das observações mais cáusticas.

Raras vezes surge na obra de DT um quadro tão claro de lubricidade senil. A cócega no pé, feita por Lúcia em Oscar para "baixar o sangue da cabeça" (p. 70), mostra o ridículo da exigência que o homem faz de si próprio para manter atividade sexual a qualquer custo. O temor de um "ataque" dá a dimensão denotativa da impossibilidade de prática sexual. A substituição, no discurso direto, do nome pelo epíteto - o "velho" (p. 70) - introduz os elementos mais enfáticos da senilidade, reunidos em acumulação: há imagens fortes - "Já arrasta os pés..." (p. 70) -, referência aos tradicionais símbolos - boné e manta xadrez -, à regressão a comportamento infantil - "...da janela cospe na rua, esconde-se quando acerta em alguém." (p. 70) - e há a descrição de reações bastante negativas - nojo que Lúcia sente por Oscar e tédio recíproco. A lubricidade senil é explicitada com todas as letras na contundente observação de Lúcia: "...ainda quer ser homem." (p. 70).

Ao final do conto, confirma-se a superposição de papéis: imediatamente Oscar veste o roupão, como início do ritual. Isso demonstra que a relação entre o narrador e Oscar extrapola a equivalência e configura simbiose. Assim como o narrador precisa de Oscar - ele se preocupa com a presença de Oscar no apartamento, ele fala mais de Oscar do que dele próprio, ele se esmera em ouvir os movimentos de Oscar - como uma espécie de apoio, Oscar precisa do narrador, pois a presença deste o lançou impacientemente à busca de Lúcia, antes que o outro tomasse o elevador. A simbiose, porém, não se estabelece com a finalidade de despertar recíproca excitação sexual, mas recíproco consolo, numa patética demonstração de provar a si próprio e a Lúcia que é menos incapaz do que o outro.

Sob a ótica do narrador, há alguma vantagem para Oscar: o tempo de convivência com Lúcia, a regularidade com que a visita, o físico corpulento. Isso confere à narração um tom de amargura, transferida contra Lúcia. Em mais uma comprovação da dissociação entre discurso e realidade, o

narrador está o tempo todo a elogiar Lúcia, em discurso direto, enquanto na condição de narrador propriamente dito a deprecia em duas oportunidades, uma delas, significativamente, após o pretense ato sexual: "Cobri piedosamente a nudez obscena de magra." (p. 70). O advérbio repercute sobre o próprio narrador, em vista da patética situação em que se encontra, dado que a depreciação de Lúcia faz parte da busca de justificativas para o fracasso dele. Soma-se a isso a constatação de que, a considerar a atribuição de vantagem a Oscar, o narrador se vê inferiorizado a um idoso explicitamente lúbrico. Nesse raciocínio, o recurso de Lúcia em depreciar Oscar acaba por ter um efeito devastador sobre o narrador. Por exemplo, se Oscar "só tem tamanho", o narrador "nem tamanho tem". Por essas razões, o narrador emprega um tom negativista. Frise-se que é o tom que aproxima o narrador da realidade e não o conteúdo do discurso em si.

Para tentar se preservar, o narrador faz uso da simbiótica relação com Oscar, mas, ao constatar a realidade revelada no discurso de Lúcia sobre Oscar, a desilusão o contamina, dado que ao invés da diferença, estabelece-se a semelhança que aniquila o discurso sobre si próprio.

Paradoxalmente, o narrador se nega a uma auto-avaliação consciente e se inferioriza, no tom do discurso, a Oscar. Em ambos os casos, não há correspondência com o real. As coincidências entre Oscar e o narrador são muitas, Lúcia os trata como iguais, enfim o papel que exercem é equivalente. Conseqüentemente, ao contar a história de Oscar, o narrador está contando sua própria história, num sutil processo de desmascaramento da falsidade, composto por DT.

V. *O coronel*

O protagonista do conto *O coronel* (Morte na praça), diferentemente da grande maioria dos personagens criados por DT, pertence a uma classe social privilegiada e possui poder. Isso possibilita uma prática sexual respaldada pela autoridade, a que corresponde, no outro pólo, a subserviência.

O narrador, aproveitando a ambigüidade própria ao pretérito imperfeito, relata que o coronel dispõe das criadas quando quer, tratando-as como objetos. Mais do que isso: enquadrando-se no lugar-comum de que o

homem realmente viril deve sentir atração por todas as mulheres, o protagonista desconsidera modelos e padrões. Com isso, a narrativa transmite a impressão de que a virilidade ainda persite. Entretanto, aos poucos essa imagem vai sendo desmontada, dando lugar à lubricidade senil. Cabe ao próprio narrador desencadear esse processo, pois os personagens secundários, devido ao temor reverencial, estão impedidos de questionar o coronel. Ao contrário, eles buscam mantê-lo iludido. Tome-se como exemplo a avaliação da gravidade da doença, feita por Cesária, esposa do coronel - "- Tem muitos anos de vida", (p. 60) - e pelo filho - "- O senhor ainda enterra muita gente." (p. 61). Não há voz dissonante, como era o caso do interlocutor e da esposa de Severino, em *Caso de desquite*.

Por sua vez, o narrador adota uma postura ambígua, pois, ao mesmo tempo em que enaltece o coronel, incorporando o discurso dele e o dos personagens, tem um compromisso com a realidade. É sob essa perspectiva que deve ser lida a afirmação "Aos setenta e sete anos o coronel era como qualquer moço - quando apertava, doía." (p. 61). Nesse momento, o narrador incorpora o discurso do coronel, mas há elementos já mencionados no conto que põem em dúvida a veracidade do que ele mesmo afirma. Se o coronel está doente, se possui no rosto "os sinais dos últimos dias" (p. 60), como pode ser comparado a um moço?

A gulodice do personagem ilumina a análise, pois é metáfora do desejo sexual. O coronel, apesar de sofrer de prisão de ventre, tem gula e por isso utiliza recurso que lhe permita comer alimentos indigestos. O recurso, todavia, agrava o problema, gerando uma disenteria que consome as forças do coronel. Ele reconhece sua fraqueza: "- Homem que não se limpa, Cesária, não é mais homem. Vou morrer, minha velha." (p. 60). Lendo o episódio sob a ótica da sexualidade, percebe-se que o coronel sofre de impotência e, no intuito de se manter sexualmente ativo, usa recurso extraordinário, mas não obtém êxito. Como a perda da virilidade conduz, na visão de mundo do coronel, à perda da vontade de viver, ele se suicida. A seqüência do conto não é aleatória: assim como a abordagem da sexualidade vem após a da gulodice, a radicalização do processo de suicídio ocorre logo após a constatação da perda da virilidade.

O coronel, portanto, não pode ser considerado "qualquer moço". Assim como o lombinho não é bem digerido, a aproximação com a criada se limita a apertões que, longe de serem indícios de atividade sexual, representam apenas exercício da autoridade. A maneira como o narrador conta o fato permite a suposição de que a criada foge para não comprometer o coronel. Mas, fiel à realidade, o narrador cita indício que mantém o comprometimento:

a perda do chinelo. Conseqüentemente, prevalece a versão de que a tosse de Cesária serve como pretexto para a criada se desvencilhar do coronel.

A rapidez - dois dias - com que se opera a mudança de um coronel "moço" para um coronel "murcho, caqui fora do galho" (p. 61) surpreende. Todavia, não é o estado de saúde do coronel que sofre brusca alteração; é o narrador que, rendendo-se às evidências, abandona a ambigüidade. No mesmo passo, segue o coronel, ao resolver se suicidar. Já havia antecipado essa decisão, quando afirmara: "- O dia em que não for mais homem... (...) - ...sei o que fazer." (p. 60) -, tradução literal do postulado fim da virilidade igual a fim da vida.

A especificidade do protagonista, particularmente a autoridade que detém, determina esse sutil desmascaramento da impotência. De outra parte, é também essa autoridade que subsidia a opção do coronel pelo suicídio. Não combinam com ele procedimentos falsificados que escondem dependência e frustração.

Em conclusão, um dos principais traços distintivos entre o coronel e a maioria dos personagens idosos lúbricos é a consciência da própria condição. Entretanto, essa aparente vantagem se esvai em virtude de ele optar pelo suicídio. O coronel, apesar de estar com setenta e sete anos, depende da virilidade para sobreviver, o que configura um comportamento lúbrico. O conto mostra o conflito entre a força e o fracasso. A força está relacionada a reminiscências e desejos; o fracasso, à realidade que se impõe. O suicídio, embora exija grande força, representa o fracasso supremo. Prevalece a realidade sobre o desejo.

Não há, portanto, saída honrosa. Tudo são desvios: um desvio é não querer enxergar a realidade - o personagem Severino, de *Caso de desquite*, por exemplo -, outro, ou o mesmo sob outra forma, é não querer continuar enxergando.

VI. *Os velhos piratas morrem na cama*

A extensão do conto *Os velhos piratas morrem na cama* (Desastres do amor) possibilita um detalhamento maior da lubricidade senil, explicada, inclusive, pelo histórico da vida familiar do protagonista Zico. Enquanto casado, ele, vitimado pelo ciúme doentio de Nanhã, desloca a afetividade para a filha caçula, em relação incestuosa. Entretanto, a irrealização permanece, pois, limitado por barreiras pessoais e pelos valores da sociedade, aceitos sem discussão, Zico está impedido de assumir o que sente pela filha.

A viuvez libera Zico do jugo concreto, mas o desfrute da mobilidade é contido. O deslocamento espacial se restringe ao âmbito familiar: o protagonista decide passar alguns dias em casa da irmã Lalá.

A principal preocupação de Zico, nesse novo contexto, é resgatar a virilidade. Principia, fazendo-o verbalmente, quando "insinua ao sobrinho mais velho que a salinha dos fundos é teatro de aventuras galantes" (p. 86). Não existe certeza em nenhuma das observações, pois insinuar não tem a mesma força de afirmar e a proposição segundo indica que se trata de uma versão a ser confirmada. Além disso, o "voyeurismo" é uma forma vicária de manifestação da sexualidade.

O fato de uma ex-namorada mandar a Zico uma "caixeta de goiabada" (p. 88) contribuiria para reparar a imagem dele, não fossem os comentários da família - "- O senhor um pirata"; "- (...) Uma professora, vinte e oito anos, está bem?" (p. 88) - que superestimam a situação e estão impregnados de ironia. Zico, entretanto, aprecia esse discurso e, com falso destemor, faz afirmativas congêneres, como "- Mulher é enfeite: olhar não faz mal"; "- Vício é jogo e bebida. Mulher não é defeito." (p. 88). A cumplicidade é conscientemente almejada, como revela o narrador: "Certo de que a família às suas costas: Olha só, velhinho farrista!" (p. 88). Zico atribui grande importância à propaganda, encarada como o meio de fazer com que a imagem do produto se sobreponha ao próprio produto. Como Zico já não é mais viril, tem a preocupação de transmitir, ao menos, uma imagem de virilidade que, inclusive, convença a si próprio. Tanto o protagonista anseia pela propaganda que não tem ouvidos para a ironia contida nas afirmações dos familiares.

Em algumas falas, Zico procede com falsa modéstia. Nesses casos, o discurso não corresponde ao que o protagonista quer efetivamente pensar de si mesmo, mas termina por, ironicamente, corresponder à verdade,

de modo semelhante à multiplicação de números negativos, cujo resultado é positivo. O melhor exemplo é a recusa de Zico à hipótese de casamento com mulher jovem: "- (...) Minha noiva é a morte!" (p. 88). Esse enunciado contrasta frontalmente com o enorme medo de morrer, com a expectativa de viver mais vinte anos e com o desejo de resgatar a virilidade, reiteradamente presentes em Zico. O narrador asinala a contraposição entre o discurso e o desejo: "Risada sonora, gesto largo de vinte anos." (p. 88). Zico, pelo gesto, anula o discurso, mas o discurso é real e o gesto não.

O discurso do narrador incorpora, via de regra, o discurso do protagonista. Essa incorporação se assemelha à cumplicidade relativa existente entre Zico e a família, pois o narrador também é irônico. Por exemplo, ele afirma, decalcando o discurso falso de Zico, que o protagonista está "na força dos setenta e dois", parodiando a expressão consagrada. A ironia é reforçada pelo humor, motivado pela esdrúxula observação de Zico a respeito do falecimento, aos noventa anos, de um amigo: "- Tem morrido muita gente moça." (p. 88). Lido o discurso pelo avesso, ou seja, decodificada a ironia, chega-se à realidade de que Zico não está na força do homem.

O relato das doenças, evidências concretas e inquestionáveis de incapacidade, desmascara Zico. O artritismo, doença que prejudica exatamente a mobilidade, contribuindo para limitar o protagonista ao espaço casa, é bastante enfatizado. Porém, para propagandear agilidade, Zico tenta ignorar as restrições. O narrador, cerceado pela cumplicidade, recorre a um personagem incidental para denunciar a fraude: o médico da família, alguém de fora, detentor de conhecimentos técnicos e, portanto, imparcial. Ao avaliar Zico, ele adverte: "- Tudo fingido. A perninha bem dura. (...) - Esse velhinho deixe de fita. Acaba quebrando a bacia." (p. 89). O tropeço do personagem idoso confirma o diagnóstico realista do médico.

O alvo do exibicionismo é Benvinda, cozinheira de Lalá. A atração de Zico principia pela satisfação que sente ao comer os bolinhos por ela preparados. A fingida tristeza pela morte da esposa e a ocultação da vontade ("Para contentar a irmã, prova um bolinho.") são vencidas pelo redespertar do desejo ("Gosta, afinal come cinco." - p. 85). A alimentação é metáfora da sexualidade e da afetividade. Zico, faminto, encontra em Benvinda alguém capaz de saciar as suas fomes. Elas estão ligadas, inclusive sintaticamente, pelo conectivo e: "Exige prato especial - charque mais paçoca de milho e agrada a cozinheira Benvinda,..." (p. 87). Na seqüência, Zico "enleia-se em volta do fogão" (p. 90), isto é, estabelece contato muito próximo com tudo o que deseja: sexualidade, alimento, calor; enfim, fontes de vida. No afã de recuperar o tempo perdido, o protagonista busca com avidez os

alimentos: quer "broinha de fubá mimoso" todo dia e exige detalhes, como o de se passar o abacate na peneira (p. 90). É também por meio dos alimentos que Zico tenta provar virilidade a Benvinda. Solicita prato picante, de difícil digestão, de modo a demonstrar que seu organismo está apto a tanto. Logo a seguir, no conto, o narrador insinua que Zico circula sorrateiramente pelo corredor em busca de Benvinda: "Por que o banheiro, se tinha urinol no criado-mudo?" (p. 90). Entretanto, Zico, a exemplo do protagonista de *O coronel*, não sofria desarranjos intestinais? A leitura global do conto conduz a resposta afirmativa, substituindo a insinuação de ato sexual por uma prosaica disenteria. Tanto quanto não é capaz de digerir convenientemente os alimentos picantes, Zico está incapacitado à prática sexual.

A cena final expõe com maior clareza a fraude. A suposição de um envolvimento amoroso entre Zico e Benvinda é atribuída a Lalá, descrita como facilmente impressionável e, ao menos em parte, alienada. O adjetivo terrível atribuído a suspeita ironiza tanto a atitude de Lalá como a de Zico. Assim, o controle à distância que o protagonista exerce sobre o namoro de Benvinda, longe de ser indício dessa suspeita, é a revelação de que o destinatário do afeto dela é outro.

Zico procura conquistar Benvinda de várias formas. Proclama em voz alta os elogios e manifestações de interesse, visando também à propaganda de si próprio. Dá a ela muitos presentes, o que caracteriza uma espécie de compra. Consulta anúncio de anel mágico, recurso artificial para obter ereção. Apesar de tudo, não é bem sucedido.

Benvinda leva Zico a esquecer a filha caçula - que lhe escreve "carta chorosa" (p. 90) -, mas o colarinho alto, símbolo da repressão da esposa, é engomado pela cozinheira. A imobilidade continua. Tal como a falta de movimento físico gerou o artritismo e restringiu o deslocamento ao trecho entre o interior da casa e sua periferia, a repressão gerou atrofia do uso da liberdade. Sendo o relacionamento com Benvinda extemporâneo e impossível de ser concretizado, o vazio permanece.

O título do conto emoldura ironicamente o enredo, pois corresponde ao desejo que Zico não pode realizar: o de ser um "pirata" e "morrer na cama". Para os personagens idosos lúbricos, a perda da virilidade equivale à perda do gosto por viver. Analogamente, morrer durante o ato sexual é a fantasia mais acalentada, pois concretiza o mito da eterna virilidade. Outra leitura da ironia se extrai do título em si; afinal, morrer na cama também significa, denotativamente, morrer acometido por mal que tenha levado o doente à cama.

Zico, personagem idoso em ponto cego, torna-se presa fácil da lubricidade senil, materializada pelo descompasso entre o desejo e a realidade.

VII. *Batalha de bilhetes*

O conto *Batalha de bilhetes*, de A guerra conjugal, não trata diretamente da lubricidade senil, mas fornece, a partir do histórico da sexualidade do personagem masculino idoso, razões que a explicam.

Casado e com idade avançada, João, o protagonista, prefere o caminho da fantasia ao da realidade. Duas hipóteses do caminho da realidade são cogitadas. Uma delas, entrevista pelo próprio personagem, levando em conta o insucesso conjugal, seria a abstinência ao modo de um sábio que encara a castidade como um prêmio. Outra, pregada pela esposa, seria a acomodação, o companheirismo de um casal idoso.

Embora a condição de sábio agrade o protagonista, a realidade mostra que ele está muito longe disso, pois a abstinência o conduz a comportamento adolescente, qual seja o de se masturbar, valendo-se de fetiche, como meio de total substituição do contato com o sexo oposto.

A proposta da esposa esbarra no fato de que João, em ponto cego, não aceita a própria condição. O contraste é flagrante entre a ponderada afirmação de Maria - "(...) *Dois velhos, um deve acudir o outro.*" (p. 127) - e a invectiva de João - "*Não se enxerga? VELHA é você!*" (p. 128). O lugar-comum de que os homens idosos não aceitam a própria condição é, primeiramente, invertido, eis que dirigido contra a mulher. Entretanto, em ironia, volta-se contra o emissor, que é, de fato, quem não consegue enxergar-se.

A impossibilidade de levar a cabo as duas hipóteses realistas tem justificativas no histórico do protagonista: na infância, o "voyeurismo" dirigido à filha do vizinho; no casamento, os impedimentos, gerados pela repressão, e a relação incestuosa com a filha. O desvio vai apenas mudando de figurino. Na velhice, tomaria a forma de lubricidade senil, insinuada pelo "post-scriptum" do último bilhete: "*Tenho outra mais moça.*" (p. 131). Tamanha, porém, é a limitação do personagem que, para atenuar o sentimento de culpa derivado desse desejo, ele fantasia a hipótese de adultério da esposa. Procura camuflá-

la com a auto-destruição dela decorrente - "...de todos esquecido, envelhecer no borralho" (p. 129) -, mas fica evidente que a verdadeira ambição está na satisfação do desejo. Entretanto, as marcas da idade e de doenças, espalhadas ao longo da narrativa, são incompatíveis com isso. Logo, a "outra mais moça", nunca antes referida, não passa de um blefe, a indicar o distanciamento acentuado da realidade.

A alimentação, como metáfora da sexualidade, mais uma vez é esclarecedora. Os "sonhos recheados"- objeto do desejo - estão ao alcance de João, mas ele os busca de maneira atabalhoada e extemporânea. O resultado é, a exemplo de outros contos, uma prosaica disenteria, simbolizando o fracasso derivado de seu próprio comportamento. Maria, mesmo assim, propõe, pela oferta do chá, acomodação à realidade, recusada pelo idoso em ponto cego, que opta por se agarrar a fantasias, como a de "ter outra mais moça".

VIII. *A náusea do gordo*

Protagonista de *A náusea do gordo* (*A guerra conjugal*), Nhô João, enquanto na força do homem, encarna o típico macho: violento, autoritário, destituído de afeto. A caracterização física hiperbólica realça esses atributos. Embora não ultrapasse os limites da casa, a atividade sexual extraconjugal existe e os alvos são as criadas, tratadas também de modo afoito e grosseiro: "De pé agarrava as negrinhas no tanque de lavar roupa." (p. 100).

Em função de contrair doenças próprias de idade avançada - artrismo, que limita os movimentos físicos, e esclerose, que afeta a mente -, Nhô João transfere o ímpeto da sexualidade para o ato de se alimentar: "Já não perseguia as criadinhas, era na mesa que se regalava." (p. 100). O modo hiperbólico de agir permanece e a consequência é uma "obesidade disforme" (p. 101) que, somada ao artrismo, lhe cerceia ainda mais os movimentos. O agravamento da limitação mental ocorre quando a redução do apetite lhe causa náusea, tristeza, reclusão, sovinice, isto é, a redução drástica do prazer.

Acirrada a limitação e cessada a injeção dos combustíveis - sexo e alimento - que o mantinham vivo, Nhô João perde os referenciais. Passa a se interessar pela morte, lendo anúncios fúnebres, e torna-se ausente, a ponto de não ter sentimentos quando das mortes da esposa e do filho. Apesar de tudo, o desejo sexual subsiste. O processo de transferência do desejo passa por duas

etapas: da sexualidade concreta para a alimentação e desta para o sonho. Quando a náusea afasta o prazer de se alimentar, Nhô João emagrece, mas é significativo que o título do conto efetue a soma das limitações: *A náusea do gordo*. É pela soma (físico + mente; artrismo + esclerose; obesidade + náusea) que se chega à última instância da manifestação do desejo: o inconsciente. Nele os desejos sexuais estão obsessivamente presentes e é pela via de um sonho sempre repetido que Nhô João os revela.

O sonho funciona como efetiva busca da satisfação do desejo, porque contém ingredientes plausíveis. O ato sexual representa, para Nhô João, um modo de exercer domínio e de externar fúria e violência. Isso requer uma posição de superioridade e comando, traduzida na desproporção de tamanho e força entre o "gigante de brim cáqui", Nhô João, e a criança. Além disso, ocorre a concentração da iniciativa nas mãos dele, que atrai a menina, leva-a ao porão e, numa espécie de compra, lhe dá uma bala. O espaço subterrâneo em que ocorre o fato, além de reforçar a idéia de que a sexualidade se encontra no inconsciente (porão) do protagonista, indica a existência de prática condenável que precisa ser ocultada.

Portanto, analogamente ao passado machista, Nhô João vivencia no sonho uma situação de domínio, viável, no presente, apenas em relação a uma criança. Entretanto, mesmo nessa circunstância, a irrealização persiste, pois, aos gritos da menina, Nhô João acorda, sem ver satisfeito o desejo, razão pela qual o sonho o atormenta.

A diferença entre Nhô João e outros personagens idosos lúbricos está em que não há sequer insinuações de contatos reais entre ele e alguma mulher, nem fraudes para encobrir tentativas frustradas. Longe de representar conformismo, isso decorre do alto grau de limitação sofrida pelo protagonista que lhe permite uma única alternativa de manifestação do desejo sexual: sonho em que o objeto do desejo é um ser mais frágil do que ele. Apesar da extrema debilidade do personagem, continua presente a lubricidade senil.

IX. *A normalista*

João é o protagonista do conto *A normalista* (A guerra conjugal), cujo principal papel é, por acaso, desvendar a falsidade dos personagens que o cercam: seu pai, idoso lúbrico, e Mariínha, prostituta que se faz passar por normalista. Caracterizado como um rapaz ingênuo e inexperiente, João fica perplexo diante das situações que vive. A quase ausência de discurso é motivada pela inexperiência e reflete a perplexidade. As poucas falas de João são interrogativas e não emitem conceito ou opinião. Dessa forma, somente o acaso poderia tê-lo levado às descobertas.

O mundo que cerca o protagonista, no conto, é constituído por dois espaços externamente incomunicáveis, em função da compartimentação ditada pela cosmovisão machista. Entretanto, ligados entre si por via subterrânea, permitem que a falsidade aflore quando se estabelece a comunicação.

Esses dois espaços são o bordel, onde está a "normalista", e a casa onde João mora com o pai viúvo. Em ambos os casos, João fica submetido às regras dos que comandam os espaços. Em sua iniciação sexual, o protagonista é integralmente dominado por Mariínha. Na condição de filho, em uma família patriarcal, possui temor reverencial em relação ao pai, o "rei da casa" (p. 81). As duas únicas frases que profere no contexto familiar são: "- Por que cheguei tarde?" (p. 81) e "- Não /tenho objeção ao casamento/, senhor." (p. 82).

Ambos os espaços são, física e ideologicamente, fechados. A casa onde se mora, tradicionalmente, é o local mais reservado. Esse fechamento se acirra no sistema patriarcal, porque existe uma reserva recíproca entre os familiares. O bordel é, por excelência, um espaço fechado, dada a finalidade de propiciar a prática de relações sexuais entre prostitutas e homens, socialmente aceitas somente se ocorrerem furtivamente. Em consequência disso, é um espaço interditado a quem não esteja nessas condições. No conto, o acesso só é permitido por intermédio de senha ("- Conhecido da Dinorá.", p. 77), algo típico de espaços fechados. Por ser reflexo de uma sociedade machista, o bordel é, também ideologicamente, estreito.

O fechamento ideológico torna o espaço monolítico, o que viabiliza a sustentação das falsidades. Como Mariínha e o pai de João assumem, nos respectivos espaços, posturas inteiramente falsas perante o protagonista e como ele é incapaz de denunciá-las, cabe ao narrador

desmascarar as fraudes, tarefa desempenhada, desde o início do conto, com ênfase diretamente proporcional à intensidade delas.

No espaço compartimentado do bordel, a falsidade da relação entre Mariinha e João é revelada pela incompatibilidade entre discurso e realidade, a começar pela qualificação de normalista, falsamente atribuída à prostituta. Trata-se de lugar-comum que explora a idéia machista de que o homem prefere mulheres com pouca ou nenhuma experiência sexual. Numa projeção, o homem transfere, ilusoriamente, essa idéia para o âmbito da prostituição. Consciente desse mecanismo, a prostituta incentiva a fantasia, por intermédio de contrafação: finge ser normalista. A imagem estereotipada de pureza da normalista, composta pela tradição do vestuário - blusa branca e saia azul -, pela pouca idade com que se frequenta o curso de magistério e pela presença habitual das chamadas "moças de família" no curso, configura-se como o melhor aporte para a concretização da fantasia masculina. O narrador se encarrega de desfazer a contrafação com sarcasmo - "...uma pilha de cadernos escolares, com redações sobre 'A Primavera' ou 'Um Dia de Chuva' - datados dez anos atrás." (p. 79) - e com minúcia, inclusive contando a precavida retirada de um dos cadernos da mão do protagonista. Com timbre expressionista, mostra as características físicas de Mariinha, incompatíveis com a normalista idealizada: dentes amarelos, seios qualificados como "dois morcegos murchos de negros bicos" (p. 80), "roscas de gordura na coxa bem grossa" (p. 80). A experiência da prostituta também contrasta com a pretensa condição de normalista e se revela pela descontração com que se comporta no bordel, pela desenvoltura em relação a João, pela rapidez das estudadas atitudes, sempre atenta ao tempo decorrido, e pelos clichês da linguagem. Esses clichês compõem a divergência entre discurso - "- Estou bem louca." (p. 79); "- Sabe que gostei de você? (...) Não sou como as outras. Só vou com quem eu gosto." (p. 80) - e realidade. O eufemístico "presentinho" (p. 80) rapidamente cede lugar à realista recontagem do dinheiro.

Dada a inexperiência do protagonista, Mariinha abandona progressivamente a falsidade, à medida em que se certifica do comando da situação: "- Mãezinha do céu, ele tem vergonha. Veja que mão fina... Nervoso, benzinho? Não tenha medo. Muito sabidinha. Como é branquinho - todo arrepiado. Que apague a luz? Seja bobo, luz acesa que é bom." (p. 80). Nesse contexto de abertura, Mariinha acaba por propiciar o estabelecimento do contato subterrâneo entre os espaços distintos, ao mostrar a fotografia do idoso com quem ela quer casar. A cumplicidade criada pela disparidade de forças, somada à ausência física do idoso sobre quem Mariinha fala, viabiliza a coincidência, na voz da mulher, entre discurso e realidade, explicitando a

lubricidade senil. Em momento anterior do conto, essa coincidência é possível porque as interlocutoras são as outras mulheres que freqüentam o bordel. Conjugados os dois relatos, surge um quadro expressionista do idoso lúbrico, pintado por Mariínha. O estereótipo da relação homem idoso-mulher jovem é composto por vários lugares-comuns. O ridículo se manifesta na dedicatória piegas e despropositadamente infantil, contida na foto, e na explosão de "risos fagueiros" e "uma gargalhada escandalosa" (p. 78), da qual se deduz o satirizante teor do relato feito às outras mulheres. O exclusivo interesse material da mulher fica caracterizado pelo uso da expressão "o meu coronel" (p. 80), utilizada para designar o homem que sustenta a amante. A submissão do homem à mulher pode ser medida pelo autoritarismo da frase "- Não me canse a beleza, velhinho." (p. 78), proferida por Mariínha. O nojo é demonstrado na rejeição ao beijo ("- ...a minha boca é para beijar meu filho.", p. 78) e no pesado epíteto "porcalhão" (p. 80), atribuído ao idoso. A síntese da agressividade com que Mariínha descreve o amante se encontra na expressão "velho idiota" (p. 80), que também tem o condão de explicitar a falsidade. A qualificação "idiota" é dada ao personagem idoso, porque ele acredita nas palavras falsas da "normalista", vivendo no plano do discurso. Com isso, Mariínha confessa a fraude a João, passando totalmente para o plano da realidade.

O ponto cego do idoso é comprovado quando o protagonista chega ao espaço compartimentalizado da casa. Diferentemente da relação João-Mariínha, a relação João-pai não sofre mudança. A relação familiar é estática em função do sistema patriarcal que impõe a submissão do filho ao pai. Assim, há o divórcio entre discurso e realidade do início ao fim, fazendo com que o narrador atue constantemente, a pontuar cada fala do personagem idoso, com o fito de trazer à tona a realidade. O narrador vai além desse papel, pois o seu discurso está impregnado de reprovação às atitudes do idoso, destilada sob a forma de ironia.

Mesmo que não houvesse as intervenções do narrador, a credibilidade do discurso do personagem idoso já estaria comprometida, pois, dada a ordem cronológica em que está apresentado o conto, tem-se conhecimento prévio do pensamento de Mariínha. A soma desses elementos apresenta o ridículo como principal traço, compondo um quadro caricatural do personagem, reforçado pelo uso acumulado de imagens, como "Uma careta da dentadura maior que a boca" (p. 81); "Fordeco resfolegante na ladeira..." (p. 81); "...cara devastada de imperador decrépito" (p. 81), em sintonia com o painel expressionista desenhado por Mariínha.

Por adotar uma postura conciliatória entre a condição de macho e a de pai de família, preso a convenções sociais, e por ter o objetivo de camuflar a obsessão da lubricidade senil, o personagem idoso reveste o discurso de uma solenidade que é desmontada passo a passo pelo narrador. A hipocrisia é mostrada em contornos carregados: "Tinha pelos vestidos a consideração que à dona jamais dispensara." (p. 81); "Bom sovina, a alegria de menos uma boca." (p. 81). Desfechando a justificativa, a síntese do pensamento machista: "- Me acho muito só. Preciso de quem faça companhia. Me sinto na força do homem." (p. 81). Trata-se da confissão da dependência emocional e material em relação à mulher, bem como de anseio de sexualidade permanente, que parte de falsa auto-avaliação positiva. A incapacidade do idoso de enxergar a realidade que o cerca fica evidenciada pela avaliação de Mariinha como "moça direita, muito prendada." (p. 81). Nesse contexto, a postura falso-moralista é satirizada também por afirmação que ele próprio faz: "- Não posso me expor a vexame em casa suspeita." (p. 81). Toda a encenação que visa a esconder as reais intenções - desejo de atividade sexual e de atendimento à dependência material - se transforma numa peça patética para João e cômica para o leitor, em função das informações passadas pelo duto que liga os espaços em princípio incomunicáveis.

Além de o discurso do personagem idoso se mostrar, por si só, falso, revela, aos olhos de João, a falsidade do discurso de Mariinha. Ironicamente, a conjunção dos discursos falsos dá ao protagonista toda a dimensão da realidade. Entretanto, embora participe de ambos os episódios, João não consegue esboçar qualquer reação: mantém, contra a vontade, relações sexuais com Mariinha e não revela o que sabe ao pai, tampouco nega anuência ao casamento. Essa impotência tem origem na semelhança entre João e o pai. Preparado para reproduzir o modelo paterno e compartilhando da cosmovisão machista, João se inicia sexualmente em um bordel. Embora tímido, já adota a falsidade como prática, ao mentir o nome à "normalista". Todavia, o acesso aos diferentes espaços, somado à viuvez do pai e ao acaso, o conduz à quebra do modelo. Ao ver as falsidades às escâncaras e ao perceber suas conseqüências, o protagonista fica desconcertado. Perdendo os referenciais, resta-lhe o laconismo verbal e o gestual perplexo: "...abateu-se na cadeira, olho piscante, beicinho trêmulo." (p. 82).

O perfil do protagonista é coerente com sua impotência. Afinal, João e o pai são o mesmo personagem: o homem machista, focado em dois diferentes momentos da vida. De um lado, o jovem em busca de auto-afirmação e de outro, o idoso lúbrico. A manutenção da falsidade, garantida pelo silêncio de João, dimensiona bem a resistência do modelo machista,

fundado na hipocrisia, mesmo que a realidade seja inteiramente conhecida. O peso do sistema familiar, social e cultural em que está enredado o homem retratado por DT implica ausência de saída.

X. *Conchego de viúvo*

No conto *Conchego de viúvo*, de O rei da terra, há uma mudança bastante significativa de tom no relato do protagonista João. As queixas e a autocomiseração predominam e, para tanto, a realidade é vista, em parte, como tal. O protagonista assume, ao menos no discurso, a condição de idoso, encarando-a, inclusive, de modo bastante depreciativo, com ênfase na rejeição que o vitima.

Esse procedimento não encontra oposição em outros personagens, pois se trata de um monólogo, contrapontado por uma única frase, de autoria do narrador-personagem, ao final do conto.

A admissão parcial da realidade e a aparente aceitação da condição de idoso, conjugadas ao monopólio do discurso, causam uma primeira impressão de que a lubricidade senil não contamina o protagonista. Entretanto, trata-se de mudança apenas de forma, não de fundo. Não bastasse a autocomiseração ser indicativa de tibieza, as razões das queixas revelam um comportamento machista por excelência e tudo que dele decorre.

Certas passagens surpreendem, como o interesse sexual de João por Maria, a esposa, no dia da morte dela. Esse quadro, emotivamente traçado pelo protagonista, vem acompanhado de reminiscências coloridas por manifestações de um afeto imprevisto, nas quais até os papéis se invertem. João leva o chimarrão à cama, busca churrasco em atenção ao pedido de Maria, conversa sossegadamente com ela. Porém, ao desenhar o perfil da substituta, João prevê: "Uma novinha, me es quente o pé, o chimarrão na cama, a sopa de bucho." (p. 104). Isso significa que a inversão de papéis entre João e Maria é casual; a regra é o atendimento das vontades do "rei da casa". Nesse mesmo padrão, está a fala de Juquinha em discurso indireto - "*Com ela o pai passeia, com a mãe ele não tinha tempo.*" (p. 105). Ao rebater a acusação, João se vale de argumento tipicamente machista - excesso de trabalho, motivado pela obrigação de sustentar os filhos -, colocando-se, desde então, como vítima. Já, a pretensa harmonia da conversa calma deve ser cotejada

com o "Quase já não brigava"(p. 103), dito pelo próprio protagonista. Em conclusão, a palavra acostumado é a que traduz um relacionamento fundado na acomodação, ao gosto de quem detém o poder ("rei da casa"), a que corresponde a silenciosa subserviência da esposa. Aliás, isso chega a ser explicitado por João: "Tua velha tem paciência..." (p. 104). Tudo isso relativiza o súbito interesse sexual pela esposa idosa. Somam-se, ainda, o fato de que a abordagem de João se faz no plano puramente carnal, a que Maria corresponde com afeto ("beijo na boca" - p. 104). Outro dado que se opõe ao desejo de última hora é a pragmática preocupação de João em encontrar rapidamente uma substituta que lhe atenda as necessidades materiais de que é dependente.

A admissão das adversidades, aspectos da realidade, seria outro dado surpreendente, não fizesse parte de um jogo de conveniências. As adversidades são instrumentos de barganha de atenção. Nesse quadro, está a chantagem de ameaçar procurar um asilo. O tom melodramático da depreciativa auto-avaliação como "escravo do rei, que varre a bosta dos cavalos do rei" (p. 104) revela uma piegas autocomiseração.

A essa encenação, soma-se o caráter argumentativo do discurso. Assim é que João desfila razões por que busca outra mulher, concluindo que está obrigado a tanto, o que retira o peso da responsabilidade da opção. Valendo-se desse recurso, não faz a corte, tampouco apela para artifícios. Também as razões por que a nova mulher o abandona são apresentadas. Tudo tem a mesma motivação: buscar adesões a sua causa, inspirando piedade. Esse conteúdo subjetivo, por si só, enfraquece a argumentação. Mas não é só. Por vezes, a inserção de elementos subjetivos - indignação, orgulho ferido -, pretensamente argumentativos, visa a camuflar situações, como a do abandono de Rosinha, ocorrido por motivação unicamente de ordem material. João adota procedimento semelhante, quando tenta esconder a dependência material, que tem em relação à esposa, com afetuosos relatos de reminiscências.

Visto que a admissão da realidade faz parte de um jogo e que a argumentação é falaciosa, resta evidente o finalismo interesseiro de João, ao ver em Rosinha uma mulher, na machista expressão popular, "de cama e mesa". Essa reificação é ostensivamente assumida no apelido "petiça" com que João a qualifica. Todavia, no caso de Rosinha, essa reificação é de mão dupla, pois ela exige contrapartida, em forma de dinheiro e bens, caracterizadora do lugar-comum de que as mulheres jovens se interessam apenas pelo dinheiro dos homens idosos. Quanto à sexualidade, há apenas dados periféricos - "a roupa de baixo", "as vergonhas uma brancura" (p. 105) -, exceto o

aquecimento dos pés como aparente metáfora da relação sexual. Como o protagonista monopoliza o discurso, a referência deve ser lida apenas no plano denotativo. Aponta para a impossibilidade de prática sexual o fato de que, a exemplo de outros contos em que fica clara a impotência do personagem idoso, a relação sexual é apenas insinuada. Portanto, o protagonista não admite a realidade por inteiro, pois não confessa a impotência, declarando apenas as fraquezas que servem aos seus propósitos.

O tom de queixa não afasta João do beco sem saída da irrealização, do fracasso, da falta de perspectivas, da solidão em que estão os outros personagens lúbricos. O seu fim é o mesmo, porque apenas os métodos mudam - a autocomiseração e a argumentação falaciosa substituem a negação absoluta da realidade -, mas a cosmovisão machista permanece.

Tudo isso se revela sem o auxílio de um narrador ou de um interlocutor. Ao se colocar como vítima, o protagonista autodeprecia-se, poupando o trabalho de desmascaramento de benévolas auto-avaliações. Ao se justificar, o protagonista se revela machista. Mesmo assim, ao final do conto, surge um narrador-personagem atípico - não comanda a estruturação do discurso e o tom da narrativa -, a emitir a única fala não controlada pelo protagonista.

João encerra a sua longa fala com pergunta que traduz o beco sem saída em que se encontra: "Quem vai querer um velho?" (p. 106). A autopiedade explícita lhe permite formular a pergunta, verbalizando a angústia que sente. No entanto, não vai além disso, pois sua "resposta" passa pelos caminhos da lubricidade senil.

O narrador-personagem, em contraponto, dá a sua resposta: "- Outra velha." (p. 106). Com essa sintética advertência, coloca em xeque todo o discurso dos personagens lúbricos, como João. É recorrente, na obra de DT, o fato de que o narrador aprofunda o que os personagens enunciam. Como João admite certos elementos da realidade, o narrador ultrapassa isso, tomando posição e apresentando solução: a de que os idosos, além de aceitarem a própria condição, devem se relacionar com mulheres dessa mesma condição, sem procurarem alternativas fantasiosas ou miraculosas, forçadas por condicionamentos do machismo. Isso evitaria o descompasso entre desejo e realidade.

XI. *Moela, coração e sambiquira*

O conto *Moela, coração e sambiquira*, de *O pássaro de cinco asas*, tem como protagonista um idoso viúvo queixoso da dependência material não suprida a contento, apegado a reminiscências e machista. Ele utiliza a autocomiseração e a autodepreciação como estratégias para despertar piedade e atenção.

A narração em primeira pessoa gera univocidade, sem prejuízo, porém, da revelação das fraquezas do protagonista. Ele admite elementos da realidade que lhe são adversos, mas blefa no que diz respeito à sexualidade. Todavia, as contradições do discurso expõem o que tenta camuflar. Elas se evidenciam logo na primeira referência ao assunto: "Mulherengo não sou. Agora que perdi a peticinha, vez em longe me consolo com uma viúva. Estranhando a falta, o bichão acorda de madrugada e, mal de mim, logo adormece. Aos setenta anos, já não sou dado a amigação." (p. 104). Os dados, misturados ao gosto do narrador-protagonista, tornam o relato ambíguo. Nega ser "mulherengo", mas menciona mulheres: a "peticinha" e uma viúva. Rejeita a "amigação", mas lamenta ter sido abandonado pela "peticinha". Admite que a busca de contato é esporádica, mas a carência o perturba na madrugada. Enfim, o sono prevalece sobre a carência. Essa oscilação se justifica pela ânsia de o protagonista passar uma imagem de virilidade, sem, contudo, comprometer a autocomiseração e torna inconfiável o discurso. Na tortuosa fala, a única suposta atividade sexual é o "consolo" com uma viúva. Suposta, porque a palavra tem duplo sentido, podendo representar aconchego afetivo. Além disso, a única observação que não tem contrapartida é a relativa ao sono. Prevalece, pois, a idéia de impotência.

No episódio ocorrido na zona do meretrício, até a ambigüidade desaparece. O narrador-protagonista se escora em postura falso-moralista, ao freqüentar a zona apenas para se divertir. Na verdade, transfere o desejo sexual para o apetite alimentar, ao qual se atira com avidez e fartura, camuflando esse processo com a queixa de que não é alimentado adequadamente pela família. Entretanto, o desejo sexual existe, pois o assalta na madrugada. Por que não procura realizá-lo em ambiente onde o sexo é praticado livremente? Ao contrário, muda de tom, ao abordar a sexualidade. A voracidade com que descreve a alimentação é substituída por contido consumo de gasosa de framboesa, bebida dirigida preferencialmente ao público infantil. O verbo que o narrador-protagonista emprega para descrever a relação com as prostitutas é apreciar, indicativo de distanciamento e da utilização apenas do

sentido da visão. As prostitutas são denominadas "meninas" - compare-se com "peticinha" - e a "camisola dourada de seda" completa o painel romântico de um baile de debutantes. O narrador-protagonista quer demonstrar que está atento às mulheres, mas o modo como desenvolve a descrição delas sequer gera ambigüidade.

Não é só. Ao retornar da zona, o protagonista se diz "regalado". Como a alimentação substitui a sexualidade, o adjetivo, no plano do enredo, só pode ser atribuído à satisfação alimentar. Todavia, a indignação pela falta da sopa aponta para o inconformismo de não ter saciado o desejo sexual. A violência do protagonista mostra o quanto é profundo esse inconformismo lúbrico, extravasado por meios indiretos.

Neste conto ocorre um deslocamento espacial do personagem idoso para além dos limites da casa. Esse deslocamento é tímido, em percurso - de casa para a zona e vice-versa -, em destino - zona - e em desenvoltura - não há contato físico com mulher.

Narrados os fatos, o protagonista repassa as queixas, lamentando as perdas, distribuídos os papéis conforme o receituário machista: à esposa, a sopa de bucho, metonímia da dependência material; à "peticinha", mulher jovem, lascivas recordações. Se não há dúvida de que a esposa lhe supria a dependência material, o mesmo não se pode dizer da sexualidade com a "peticinha". Embora haja erotismo nas referências à sexualidade, elas são periféricas. A postura do narrador pode sugerir que eróticas insinuações são mais delicadas do que a narração de relações consumadas. Porém, a palavra distração remete a um prazer visual e passivo, tal como o ato de apenas apreciar as prostitutas. O erotismo de toda a descrição está focado no prazer visual. A exibição pela "peticinha" da "grossa coxa nua" (p. 107) não gera resposta do protagonista, dada a impossibilidade de ele concretizar o desejo.

A mesma significação tem as palavras "*Aqui tem bastante, meu velho, para a tua fome?*" (p. 107), ditas pela "peticinha". A referência a fome recupera o paralelo alimentação/sexualidade e bastante indica voracidade. Correlacionando-se a frase ao episódio ocorrido na zona, conclui-se que, no âmbito da sexualidade, a insaciedade permanece. Porém, lúbrico, o protagonista insiste em querer bastante - mulher jovem, sexo em profusão -, sem condições para tanto. A irrealização é demonstrada pelo emprego da palavra fome (carência de alimentos) - ao invés de, por exemplo, apetite -, não por acaso a última palavra do conto.

O tom usado pela "peticinha" traduz um distanciamento de quem vive uma relação de troca exclusivamente material. A metáfora, transpondo o

sexo para o plano da alimentação, e o ato de exhibir a coxa como um objeto de prazer privilegiam aspectos físicos da relação. Esse distanciamento é reforçado pela ironia, existente na provocação gratuita dirigida ao protagonista, tendo consciência de que ele é impotente. A expressão meu velho e o uso do pronome tua refletem um clima de intimidade ríspida, indicativa de uma relação desigual. A palavra velho, escancaradamente utilizada, acentua o caráter depreciativo e irônico da frase, porque embora o protagonista se autodenomine como tal, diferente é ouvir o epíteto dito pela pretensa amante. Mesmo com essas circunstâncias, o protagonista se compraz - "O rei da terra..." - em lembrar a cena. É o idoso lúbrico, a não querer enxergar a realidade.

No tempo presente, as queixas o conduzem a considerar que só lhe resta morrer. A frase "só me cabe morrer" (p. 106) está encravada entre a irrealização da dependência material, assumida conscientemente, e a irrealização sexual, inconsciente, até pela proximidade das afirmações. Vinculado o desejo de morrer à ausência de prática sexual, vem à tona o postulado perda da virilidade igual a perda da vontade de viver.

Mesmo narrando em primeira pessoa, o protagonista se revela um idoso lúbrico, dadas as sucessivas contradições do próprio discurso e entre este e os fatos, motivadas por manobras infelizes de ocultação da irrealização na sexualidade.

XII. *Tutuca*

Num ostensivo movimento para fora dos limites da casa, João, protagonista de *Tutuca* (O pássaro de cinco asas), mantém uma amante - Tutuca - com existência definida. Analogamente a esse movimento, ampliam-se a exposição dos conflitos do protagonista e a represália que recebe dos que o cercam. Dá conta dessas mudanças um narrador em terceira pessoa, cuja linguagem é cáustica, especialmente nas qualificações do protagonista e de Tutuca.

A presença da sexualidade é efetiva: "Na cama fazia loucuras para os seus sessenta anos..." (p. 50). Como o narrador toma partido contra o protagonista, é possível dar crédito à afirmação, respaldada pela idade de João. Em sintonia com o movimento para fora, há descrição confiável de

contato físico entre o idoso e Tutuca, inclusive permeada de erotismo - "Beijava-a em pontinha de pé e, tanta ânsia, o morango inteiro passou de uma para outra boca." (p. 50) -, porém as pitadas de ironia destroem o clima de enlevo.

Mesmo havendo êxito na sexualidade, o fracasso permanece. As descrições são sempre contraponteadas pelo descaso da "fria e lúcida" Tutuca: "...suspiros sinceros ou fingidos nunca soube. Ela apenas gemia..." (p. 50). As únicas referências a comportamentos ativos estão dentro de parênteses pospostos à expressão "Bêbada também, dormiu a pobrezinha" (p. 48), duplo sinal de inconsciência. Mesmo nos momentos em que incorpora o discurso do protagonista, o narrador não abre campo à fraude; ao contrário, pelo viés da ironia, expõe ainda mais as mazelas. Esse contexto desloca o narrador da função de desmontar farsas para a de crítica da atitude do protagonista.

A relação entre João e Tutuca se encaixa no lugar-comum do idoso que rejeita sexualmente a esposa, mantendo o casamento apenas para ver atendida a dependência material, e tem como amante mulher jovem. A partir de uma cosmovisão machista, distribui os papéis a seu gosto: Maria para a "mesa" e Tutuca para a "cama". O protagonista argumenta em favor de ambos os propósitos, assumindo posições. Porém, não bastasse a premissa ideologicamente comprometida - o machismo -, o desenvolvimento dos argumentos é deficiente. João releva as atitudes bruscas de Maria, apegando-se a um sentimentalismo barato e falso, marcado por uma piedade cínica - "...crescia a ternura por sua pobre velha,..." (p. 49) - e uma autocritica sem convicção interior - "Censurar a pobre velha não podia." (p. 52). Entretanto, o agravamento da situação o leva a afirmar, em discurso indireto livre: "Não percebia a velha que sua atitude injusta lançava-o nos braços da devoradora Tutuca? As duas poltronas trinta anos lado a lado não eram sagradas?" (p. 52). Trata-se de crítica meramente retórica, porque fundada em adjetivos inautênticos. A atitude de Maria não é injusta, porque tem causa. Soa estranho o próprio João considerar Tutuca "devoradora". As poltronas são metáfora do casamento, tomado como uma instituição sagrada, estática, cuja importância é definida pelo número de anos. A dupla moral, porém, permite que o protagonista tenha uma amante, sem que isso signifique dessacralizar o casamento. Toda essa falácia tem por objetivo maquiagem a dependência material. Tanto é que o protagonista suporta diversas espécies de ausência da esposa - voz, presença física, companhia a eventos -, mas é afetado pela "mesa nua" e pelo "fogo apagado" (p. 51), sinais, dramatizados pelos adjetivos empregados, da ausência do jantar. Do mesmo modo, a principal preocupação, ao encontrar fechada a porta de acesso a casa, é com o "pijama",

o "chinelo" e as "cuecas e camisas bem arrumadas" (p. 52), metonímias da dependência material.

A relação com Tutuca não é justificada por argumentos, mas pela paixão obsessiva. Ao caso que ela manteve com delegado, João contrapõe o fato de ter vindo se consolar com ele. À perspectiva de morrer nos braços dela, a glória dos últimos meses de vida, numa menção ao mito da eterna virilidade. À traição de Tutuca, opõe o medo de perdê-la. Ao lesbianismo, a maior excitação que causa. Ao banditismo, a necessidade de proteger a "coitada" (p. 52). João percebe os fatos, mas a paixão nubla seu senso crítico, fazendo com que, no momento seguinte, se recuse a enxergar a realidade. O melhor exemplo é opor à certeza de que Tutuca sempre mente a paixão desvairada: "- Só o amor dela é verdadeiro." (p. 52).

Ao sair para a rua, João não consegue, ao contrário de outros personagens idosos, salvar as aparências, acabando por desnudar publicamente a sua frustração. O alcoolismo, além de ser indício de fuga à realidade, revela o estado de desequilíbrio explícito do protagonista. Quase todas as suas falas são pontuadas por expressões como "brado de angústia" (p. 49), "grito lancinante" (p. 51). Os espaços e objetos documentam o fracasso. A casa lhe é interditada pela esposa e o uso do apartamento que cedeu a Tutuca lhe foge ao domínio. Os objetos da casa estão fora do seu alcance e os que se encontram no apartamento são danificados. Numa síntese da desagregação, João se sente como se tivesse perdido "o dinheiro, as chaves, a pasta de processos" (p. 52), metonímias da perda da estabilidade das estruturas. Entretanto, a ironia do narrador e o modo atabalhoado de João vivenciar as adversidades conduzem ao riso e não à comiseração, conforme o lugar-comum dos relacionamentos entre homens idosos e mulheres jovens. A mulher jovem, por sua vez, é encarada como "rapinante", preocupada apenas em obter proveito material, fazendo com que o idoso prove o próprio veneno.

A depreciação de Tutuca é exagerada por palavras, como "cadela" (p. 52), empregadas pelo narrador. Ele é acompanhado em coro pelos amigos de João, a condenarem as orgias e o lesbianismo. Hipérbole da depreciação é o fato de que esses mesmos amigos "a desfrutaram" (p. 50), mas se decepcionaram.

O narrador, ao acirrar a exposição do protagonista ao ridículo e ao depreciar Tutuca, contrapõe à postura machista e maniqueísta de João a outra face desse maniqueísmo: a implacabilidade. Assim, Maria é a santa e Tutuca, a prostituta. Ele concede voz a Maria, negado esse direito a Tutuca. A opção do protagonista pela prostituta é exemplarmente castigada. Os fatos são públicos, o que poupa o narrador de desmascarar fraudes. Sua posição

ideológica fica demarcada pela seleção dos fatos e pela minúcia com que procede ao exame da degradação de João.

Embora o protagonista não seja impotente, tem características de idoso lúbrico. O epíteto velhinho, tipicamente dirigido aos idosos lúbricos, lhe é atribuído logo em seguida às descrições eróticas. Em "...um velhinho, sim, guapo e galhardo, peito forte?" (p. 50), a excessiva adjetivação e a interrogação traduzem ironia. Em "Moça qualquer, alta demais, que desfazia no famoso coronel dos velhinhos." (p. 50), a alusão ao lugar-comum. Irônico também é o emprego do mesmo epíteto ao sogro do protagonista. Além disso, o narrador faz questão de referir traços de velhice - carinha enrugada, mãozinha trêmula - na caracterização física de João. As circunstâncias de ordem psicológica também aproximam o protagonista deste conto aos personagens idosos lúbricos de outras narrativas de DT. A origem do fracasso é a mesma: descompasso entre desejo e realidade, motivado por não querer enxergar a realidade. Ao desejo duplo de João, corresponde o fracasso duplo: Maria o rejeita e Tutuca o expõe ao ridículo. Aliás, a grande diferença de altura entre João e Tutuca é metáfora da impossibilidade de realização do desejo. A recusa em encarar com lucidez a realidade é metaforizada pela recusa em ver o sol. Anunciada pelo desejo de poder apagar o sol (p. 50), a metáfora é retomada ao final do conto, quando o sol é qualificado como "açoite". As menções a "*cortina janela*" (p. 53), entremeadas ao bilhete, materializam a rejeição ao sol, à realidade. A expressão "Caso a situação durasse...", anteposta ao bilhete, caracteriza a oposição de João ao procedimento da esposa e a incapacidade de procurar alternativa à acomodação aos modelos prontos. A perda dos referenciais é evidenciada pela impossibilidade de João articular uma mensagem e pela contradição de o bilhete, dirigido à esposa, ser escrito com a letra de Tutuca. A amante, alheia a tudo, escreve o próprio nome, misturando-o ao de Maria, numa confusão de papéis que documenta o desnorreamento do protagonista.

XIII. *A corruíra azul*

A principal evidência da impossibilidade de concretização do desejo sexual dos personagens idosos é a doença. Em *A corruíra azul* (*A faca no coração*), as referências a doença e a sexualidade se entrecruzam na própria narrativa, explicitando o conflito. Além disso, as menções a doença são bastante numerosas, quase monopolizando o conto. Isso restringe a possibilidade de o protagonista idoso transmitir falsa imagem, embora tente.

Como o discurso é integralmente controlado por um implacável narrador em terceira pessoa, as fraudes são desmontadas. A postura machista de Seu João, viúvo, fica bem exemplificada pelo ressentido inconformismo com o não-atendimento à dependência material pela nora. Além disso, o alcoolismo e o vício do jogo reforçam o estereótipo machista. Ao descrever esses elementos, o narrador sutilmente condena o comportamento do protagonista.

É pela via do relato das doenças, porém, que o narrador mais ataca a fraude. É como se apontasse, inquisitivo, para a disparidade entre a manutenção da busca desenfreada de sexualidade e as flagrantes marcas da idade. A habitual economia da narrativa é substituída por uma profusão de elementos que apontam para uma mesma direção: a condição de idoso inválido. Determinados males - como os que afetam o olho, o coração e a perna do protagonista - são reiterados em diferentes momentos do conto. O expressionismo das descrições - como "arrasta-se bracejando e manquitolando até o banheiro, com o rastro sinuoso na poeira do corredor." (p. 93) - e da adjetivação - "cara vermelhosa costurada de rugas", "arquejante", "afrontado", "estropiado", "mão gaguejante e vesga", "língua babosa" -, tanto quantitativo como qualitativo, é outro recurso utilizado. Essa caracterização faz contraponto à lubricidade do personagem.

Na articulação da narrativa, as falas do protagonista ficam ilhadas por observações depreciativas do narrador. A exclamação "- O velhinho mais fogoso de Curitiba!" (p. 93) já vem anteposta pela descrição "...arruinado e carunchoso, pobre Sansão tosquiado", a pagar com a mesma moeda o roubo do protagonista. A anteposição não permite ao leitor acreditar na palavra de Seu João, sequer por um instante.

Essa desmontagem imediata é bem simbolizada pelo efetivo confronto entre desejo e doença, materializado pelo insulto cerebral sofrido pelo protagonista "Nos peitinhos de uma corruíra azul" (p. 92). O entrechoque

deixa de ser uma limitação hipotética ou mesmo uma fantasia - a de morrer na cama - para mostrar que a condição de idoso é incompatível com certos desejos.

O narrador também controla as referências à sexualidade, impedindo a farsa, ora pelo laconismo das citações, ora pela relativização dos feitos. Exemplo desse segundo procedimento é a posposição do insulto cerebral aos elogios dirigidos por Seu João às "corruíras". Aliás, no próprio discurso do protagonista a relativização se opera, pois a esdrúxula exclamação - "- (...) Ai, meus sessenta anos!" (p. 92) -, ao propiciar uma releitura lúbrica do lugar-comum que privilegia as recordações dos vinte anos, leva ao riso.

Outro dado a enfatizar a fragilidade do protagonista é a existência de doença grave em órgão vital - o coração - que lhe acarreta danos palpáveis, limitações severas. Tamanho é o risco que Seu João, seguindo o preceito popular de que dizer a palavra é presentificar o objeto, não tem coragem de pronunciar coração. Além disso, o coração sempre está simbolicamente associado à vida e à afetividade. Arruiná-lo é perder tudo.

As demais doenças também têm significados a elas correlatos. Ao invés do intestino preso ou da disenteria, a impossibilidade de comer, informada pelo protagonista de modo inconsciente, ao se esquivar de pergunta. Ao tentar fraudar, expõe-se ainda mais, pois o não-comer remete, pelas vias da gíria e da metáfora, à impotência.

As doenças que afetam os olhos implicam, denotativamente, redução do prazer visual, tão enfatizado como compensação da irrealização da sexualidade. Nesse diapasão, o protagonista imagina que a operação do olho lhe deixe "novinho, pintado de ouro" (p. 92). Porém, o narrador, pontuando implacavelmente o discurso do personagem, opõe, logo a seguir, as outras tantas doenças que acometem Seu João. Conotativamente, sofrer dos olhos se relaciona à negativa do idoso a enxergar a realidade, reforçada pela expressão "olho vazio sobre o nada" (p. 93). Apesar de tudo, o protagonista insiste em estabelecer contato lúbrico por intermédio do olhar: "Olho arregalado para as meninas..." (p. 92).

Além de dificultada pela diminuição da visão, a mobilidade é cumulativamente comprometida pelo uso da perna de pau, pelas doenças cardiovasculares, que provocam problemas respiratórios, pelo artrismo e pelas seqüelas do insulto cerebral. Transportado ao hotel pelo filho, Seu João, inconformado com a limitação, se desloca espontaneamente para outro espaço externo: o bar vizinho. Porém, a dupla dependência do braço do porteiro e da bengala atestam a definitiva perda da autonomia do protagonista. Cerceado

pelas limitações da realidade, resta a Seu João a voz como meio de contato com as mulheres, a partir do espaço do quartinho do hotel, a que se vê reduzido. O canal por que faz o contato aproxima doença e desejo, pois a abertura da porta do quarto serve tanto para propiciar a entrada de ar como para permitir a abordagem de "hóspede retardatária". A associação revela a insistência do protagonista no contato, apesar de ter tão presente a doença, ou, por outro lado, a equivalência entre a importância de respirar e a de manter a sexualidade, numa imagem do postulado perda da virilidade igual a perda da vontade de viver.

Tantas são as doenças que o protagonista acaba por associar, no seu próprio discurso, doença e sexualidade, adotando como estratégia de aproximação a comiseração, ao suplicar "- (...) Acode a um velhinho sofredor?" (p. 93). Altera, pois, a postura de ocultar as mazelas, como quando esconde a perna de pau sob a mesa do bar. Outro indicativo de mudança de atitude é a renúncia aos padrões usuais, com a hipotética concessão de aceitar "velhota decrépita" (p. 93). O narrador incorpora o discurso do protagonista e a dupla depreciação, caracterizada pelo sufixo diminutivo empregado e pelo adjetivo, mostra que a busca de realização do desejo atinge limite máximo. Transmutada a relação de dependência em medo da solidão e da morte - "Medo de morrer só, sem alguém que lhe segure a mão." (p. 91) -, o limite deriva da perspectiva de morrer renunciada pelas doenças. Porém, mesmo nessa situação-limite, o protagonista não perde a lubricidade, pois aceita "velhota decrépita", mas despreza o porteiro do hotel e, após segurar a mão - para enfrentar os medos - da "hóspede retardatária", reativa o desejo sexual: "- (...) Mais perto. Ai, sua diabinha." (p. 93). É sintomático que a cena seja interrompida, sem que haja referência a erotismo ou a sexualidade em geral, pois fica patenteada a impossibilidade de que isso venha a ocorrer. Persiste a irrealização do desejo.

XIV. *Paixão de palhaço*

O traço característico de João, protagonista de *Paixão de palhaço* (*A faca no coração*), é o ostensivo exercício do poder, viabilizado pela ausência de contraponto no texto. Isso resulta em que o ideário machista, assumido sem pudor pelo protagonista, é exposto em toda a sua plenitude. A hipocrisia sucumbe à aberta expressão do modo de ser, exceto quando convém, por estratégia de manutenção do poder, recobrá-la.

As condições pessoais e sócio-econômicas do personagem contribuem para tanto. João tem ampla mobilidade, garantida por uma saúde à qual são feitos poucos reparos e, principalmente, por ter a posse de um veículo, cuja denominação "carrão azul" reforça o "status" do protagonista, explicitado pelo adjetivo "dinheiroso".

A boa condição sócio-econômica de João lhe permite, na divisão de papéis da sociedade machista, encarnar integralmente o papel do homem. À divisão de papéis, corresponde a divisão de espaços: ao homem, a rua, à mulher, o borralho e a cozinha. A duplicação desse processo bem dimensiona o poder de que João dispõe. Sobre Mirazinha, a primeira mulher, a opressão é exercida intencionalmente, denotando sadismo. João admite que "se distraía" à noite, "reinando" com Mirazinha (p. 9) e sente falta de "aos sessenta anos, não ter uma velha para infernar" (p. 10). A repetição da receita, no segundo casamento, fica implícita nas constatações do narrador e do personagem Josefa, ao final do conto.

O uso inteligente do poder fica caracterizado no maquiavelismo com que João conduz a "corte às pretendentes". O egoísmo se sobrepõe a qualquer outro sentimento - "Meus olhos choram a noite inteira por minhas tristezas." (p. 10) - e indica, como pressuposto para a escolha, a satisfação da dependência material: o mingau para a úlcera, o vinco da calça. Em busca da substituta de Mirazinha, João procede como quem faz a compra de um produto. Privilegiado pelo poder de determinar a escolha, o protagonista submete as candidatas a etapas de seleção. Petronilha é sumariamente descartada, Dona Cotinha, eliminada por características físicas, e Josefa, que supera as duas primeiras etapas, desclassificada por tentar impor condição, à qual João reage com gesto denotativo de poder: bate a porta, ao sair. As negociações com Maria seguem moldes capitalistas. Primeiramente, o personagem idoso lança mão da barganha: abatimento dos valores da proposta e prorrogação do prazo de entrega do carro. Habilmente, faz concessões - o passeio de carro e o corte da unha do mindinho - sobre situações reversíveis,

utilizando ardis para atingir o objetivo, dentro do pensamento de que os fins justificam os meios. Ao deixar a unha crescer novamente, enfatiza o poder que detém, conferido pela sociedade machista que impõe limitação à mulher, impedindo-lhe o recaso à fraude. A exclusão absoluta do sentimento, feita sem rodeios, traduz bem a reificação da relação homem-mulher. Não bastasse isso, no próprio contexto da reificação, há a violação do código de ética. O resultado é a concentração de poder nas mãos de João, que obtém tudo o que quer, sem oferecer nada em troca. Sob a ótica capitalista, trata-se de um sucesso, pois há somente lucro.

Consumando a reificação, João, consciente de seu poder, desconsidera o outro, ao desprezar as convenções sociais. Os sintomas da reação social são o constrangimento, a rejeição e a agressão. Encarando o estigma como um traço distintivo, a gerar fama, João o assume prazerosamente, ao modo de quem se prevalece do poder que tem. Os personagens que o atacam se pautam pela visão estreita do senso comum, enquanto João toma as críticas - especialmente aquelas que enaltecem a sua sexualidade ("(...) Casa com um tarado.", p. 12) - como aplausos. A posição do protagonista é de superioridade, porque, efetivamente, os personagens que o atacam têm o comportamento por ele pretendido, e não vice-versa. O sucesso lhe permite tripudiar. É por esse viés que se compreende o exibicionismo afrontoso e a autodenominação como palhaço. Aliás, há coincidências entre o palhaço e João: ambos apreciam estar em evidência, assumem por inteiro uma espécie de farsa e permitem-se expandir com alarde. Vários signos apontam para a progressiva expansão do protagonista: a exultação é marcada por profusas reações corporais - "fungava de alegria, os olhos espirravam lágrima gozosa." (p. 11) - e pelos cuidados que dispensa a si - "põe dentadura dupla, apara os tufo grisalhos na venta arreganhada" (p. 12) - e transposta para o exterior, em signo estático - a pintura do bangalô em cores berrantes - e dinâmico - a faustosa despedida de viúvo, em que João repete extemporaneamente o ritual machista da despedida de solteiro, ao realizá-la em "casa de mulheres".

Além das atitudes e dos gestos, o vocabulário e o tom com que João se expressa trazem forte evidência do uso de poder. As auto-avaliações - "guri depravado" e "palhaço" -, o emprego da palavra bandalheira, o tom seco e taxativo com que se dirige à esposa - "- Essa água, não." (p. 10) - e a Josefa - "- Interna a velha no asilo ou nada feito." (p. 11) - e o modo direto com que aborda Maria - "- (...) Saudoso de comer a menina." (p. 11) - bem exemplificam a utilização de uma linguagem bastante explícita, própria de quem não mede conseqüências, certo de que o poder autoriza tais abusos.

Se os personagens anônimos, contrários a João, não lhe nublam o poder, os personagens que com ele entram em contato direto lhe estão, em função da proximidade, ainda mais submissos. O interlocutor, André, compartilha da cosmovisão de João - "...o barbeiro era velho freguês do elixir 914" (p. 10). A moderação com que age - "- O João procura mocinha séria." (p. 11); "- Seja mais discreto, João." (p. 12) - o insere no contexto do senso comum que envolve os personagens anônimos. O protagonista ignora essas considerações e inverte as posições, ao assumir uma postura de sábio que empresta inusitada solenidade a enunciado tipicamente machista: "- Cinquenta anos tem o compadre? Que bela idade! Tanta bandalheira por fazer..." (p. 12). Reforça essa postura, ao designar André como seu sucessor na honorífica, segundo o ponto de vista do protagonista, função de palhaço da cidade, cuja importância se vê aumentada por ser privilégio de um único cidadão. A confissão do exibicionismo ganha ares solenes, porque uma sociedade falocrática, de fato, entroniza o homem idoso que, ao menos aparentemente, mantém atividade sexual.

Dos personagens femininos, Josefa esboça reação e por isso é rejeitada. Não por acaso, é ela quem, juntamente com o narrador, constata a infelicidade de Maria. Ao sucumbir ao artil montado por João, Maria substitui integralmente Mirazinha, passando a compartilhar, por sua passividade já antevista na frase conformista - "- A gente um dia tem de casar." (p. 11), da cosmovisão do dominador.

Considerados os valores de João, conclui-se que ele aparenta não ser frustrado. Assim, representa o protótipo do machista bem sucedido. Esse aparente sucesso lhe confere proteção. Em função disso, a participação do narrador é discreta, inversamente proporcional ao poder que emana do protagonista. Algumas críticas do narrador soam ao personagem idoso como elogios - "Viúvo sem-vergonha..." (p. 10); "Dinheiroso, mas velhaco..." (p. 11); "Sem respeito pelas famílias, cobre a menina de beijos, o monstro que negou um copo d'água na hora da morte." (p. 12) -, tal como o estigma impingido pela sociedade. Mesmo assim, o narrador é o único a destoar, no momento em que apresenta grotesca caracterização do protagonista: "Cara redonda, sanguíneo, olho saltado, feio sapo sem dentes, a língua babosa sobrando da boca - um sapo de sessenta e três anos." (p. 10). Por outro lado, se cotejada com o êxito obtido por João junto a Maria, essa observação passa a ser encarada de modo positivo, pois, apesar de tudo, rapidamente João conseguiu satisfazer seus interesses. No plano da reificação, a palavra interesses substitui desejos.

À primeira vista, nada em João é escamoteado. Conhecem-se seu ideário, suas intenções, suas estratégias. No âmbito da sexualidade, as descrições não são muitas, mas suficientes para caracterizar um comportamento obsessivo. Em todas as situações - jogo de cartas, relacionamento com Maria -, João, subterrânea ou ostensivamente, se revela libidinoso. Aparentemente, existe coincidência entre necessidade - para, mais uma vez, não se usar a palavra desejo - e realidade. Há que se levar em conta, no plano objetivo, a idade - sessenta e três anos - e, no plano da narrativa, a predominância do discurso do personagem idoso, a abafar o do interlocutor e até o do narrador, impedindo que aflorem denúncias.

João faz sua profissão de fé no ideário machista, ao considerar a sexualidade como principal estímulo para a continuidade da vontade de viver - "- Casar com Maria e morrer - ele se vangloria fogoso para o barbeiro. - Um guri depravado de sessenta anos." (p. 12) -, expressando a lúbrica ambição de exercer a sexualidade até a morte. Somado esse indício, obtido de suas próprias palavras, ao fato de que ele se utilizou de falsidade para chegar ao objetivo proposto, não resta dúvida de que se João ainda não fosse um idoso lúbrico, tudo indica que viria a ser.

XV. *Olhos azuis mais lindos*

A habilidade na manipulação dos valores sociais de acordo com o interesse próprio é a característica dominante no protagonista de *Olhos azuis mais lindos* (A faca no coração). O conto permite que se tenha um panorama mais completo das relações que envolvem João, o personagem idoso, porque a presença da esposa é muito marcante, tanto em atitudes como em voz. Dessa forma, há o acesso ao jogo que João faz entre a conservação da estrutura familiar e a manutenção de aventuras extraconjugais. O componente subjetivo do personagem ultrapassa a falsidade, chegando ao cinismo, derivado da consciência que tem do poder que a sociedade machista lhe confere. Certo de que seu comportamento não lhe traz conseqüências negativas e satisfeito com a imagem que transmite, João não põe à mostra conflitos interiores, tampouco entra em conflito com Maria. O poder se manifesta na escancarada liberdade de que desfruta, contra a qual a esposa nada pode fazer.

A atitude radical, tomada por Maria no início do conto, quando vai embora de casa, logo refluí. Assim, embora ela manifeste inconformismo, as atitudes e o discurso se revelam ineficazes. A razão da ineficácia é o conteúdo mais emocional do que racional das manifestações, eis que embasadas no ciúme, na birra e na paixão. Ao proceder dessa forma, Maria se enquadra perfeitamente no papel destinado à mulher no modelo machista de casamento. Cabe ao homem o lado racional, bem representado pela frieza e pelo cinismo de João. Além disso, os recursos utilizados por Maria também se encaixam nesse modelo: a culinária - apesar de doente, ela mesma queria preparar os alimentos para João - e os cuidados com a casa e com a roupa. Impotente para reverter a situação, a esposa se apegava à birra - "- Esse gosto /de morrer/ eu não dou." (p. 103) - e às ilusões, como formas de compensação à opressão. Assim como Maria se equivoca ao acreditar que se espirrar, não morre, o pretensível discurso agressivo não tem qualquer efeito. A morte dela ocorreu logo após uma série de espirros, enquanto João cortejava alguém.

As formas de reação, escolhidas por Maria, demonstram a adesão dela ao modelo machista, desempenhando o papel que o dominador pretende. O discurso, aparentemente acusador, tem efeito inverso, porque, ao expressar o ciúme, acaba por construir uma imagem de sucesso sexual, ao gosto do protagonista. Mais ostensiva que a de Maria é a adesão das filhas, que explicitamente valorizam o comportamento machista de João: "...não escondiam o orgulho pelo grande mentiroso, fanfarrão, herói safado de mil batalhas - a mão ligeira no revólver com que assustava o Zé da Bateria." (p. 104).

Por sua vez, João é caracterizado como o típico macho. Corpulento, passa uma impressão de força, mormente se contrastado à esposa. A conduta em relação às mulheres atende a todos os preceitos machistas: permanente atenção à sexualidade, aproveitamento de todas as oportunidades, independentemente da faixa etária e da caracterização física da mulher, habilidade para superar complicações e ousadia. Para completar o quadro, ingere com frequência bebidas alcoólicas e é viciado em jogo de cartas.

Absolutamente centrado em si próprio, João reifica as mulheres, inclusive a esposa; afinal, não se preocupa por lhe ter transmitido doença venérea e enquanto ela está moribunda, joga beijos a outra mulher. Ensimesmado, João não usa a linguagem como meio de defesa contra a esposa, tampouco como meio de sedução. Respaldado pelo poder e pelos procedimentos das mulheres, o protagonista se limita a ações. Dessa forma, somente raras vezes tem-se acesso ao pensamento dele. As referências positivas são transmitidas pelo discurso do outro: a esposa, outros

personagens femininos, de modo direto ou indireto, e o narrador. Essa situação convém a João, porque, dispensado da tarefa de se auto-afirmar, poupa-se de recorrer a um discurso falso.

Analisando-se as três vezes em que surge o discurso de João, verifica-se que na primeira fala a linguagem, acrescida de uma pitada de falsidade, remete diretamente à ação: "- Eu faço tudo. Não sei onde a cabeça. Desde que ela volte." (p. 99). Isso significa que quando a falsidade é necessária à manobra, aos fins que pretende atingir, João a emprega. Nas duas outras oportunidades, o cinismo é tão exagerado que se torna cômico. Com essa radicalização, João obtém a simpatia do interlocutor, pois rompe os parâmetros do senso comum e o surpreende, desarmando-o. O cômico tem função apaziguadora, amortecendo o impacto dos procedimentos do personagem idoso. Assim ocorre quando João diz a Zé da Bateria - "- Azar nosso, seu Zé, que gostamos da mesma mulher!" (p. 100) - e à dona do bar - "- Meu boteco sou eu." (p. 101). Por definição, o cômico tem o propósito de denúncia, de correção dos costumes pelo riso. Isso é preservado, embora a utilização do cômico faça parte da estratégia do protagonista e atenua o aspecto acusador do texto.

O narrador é o principal responsável pela presença do cômico ao selecionar as cenas relatadas e ao assimilar, em parte, o modo cínico de João. Por essa via, percebe-se alguma coincidência entre a cosmovisão do narrador e a do protagonista. O melhor exemplo é a transformação de observação machista e racista em cômica e elogiosa referência: "Só negra horrenda e desdentada, ainda assim /Maria/ não tinha confiança. Capricho da natureza ou efeito da bebida, João perdera o olfato - nada exigente tanto que usasse um pedaço de saia." (p. 102)

A redução do discurso, em João, é compensada pelo uso do poder. Ao enfrentar Zé da Bateria, recorre à blandícia do açúcar no cafezinho e da batida de maracujá, mas, posteriormente, leva a mão ao cabo do revólver. O poder do homem, em uma relação conjugal estabelecida nos moldes machistas, equivale ao poder derivado do revólver. Por isso, João se permite o requinte de fazer concessões à esposa "nos últimos anos" (p. 103), inclusive encenando um falso papel de dominado - "Cabeça baixa, o infeliz esfregava quieto o vassourão." (p. 102); "De joelho, encrava o soalho,..." (p. 103) -, desempenhando tarefas destinadas à mulher.

O estilo de ação do protagonista combina com o laconismo do discurso: a propaganda é feita de modo implícito - "...no chuveiro, de porta aberta, ao ensaboar o corpo, João exibia a força do homem - ó velhinho pirata." (p. 101) -, a abordagem às mulheres é realizada sorrrateiramente - "... a

mão debaixo do vestido da viúva de sete dias." (p. 100); "...tanto erguer saia de moça." (p. 101) -, o pretexto do biscate é utilizado para viabilizar a aproximação junto às mulheres casadas. A ousadia se vê relativizada pela recorrência de dois elementos: a existência de domínio sobre as mulheres e a restrição a espaços próximos e fechados. No início do conto, o narrador resume as destinatárias do desejo de João: "...a perdição da menina, o consolo da dona casada, o arrimo da velha feia." (p. 100). É constante a inferiorização da mulher: a ingenuidade da menina, a infelicidade da mulher casada, o desprezo à mulher idosa. Observe-se também que há várias referências às "criadinhos", socialmente inferiorizadas e submetidas ao poder de João. O espaço da casa é o palco onde se move com desenvoltura o protagonista. O abuso do poder absoluto lhe propicia o uso da própria cama do casal para as aventuras. Os outros encontros - com "criadinhos" e com mulheres casadas - ocorrem sempre nas casas da vizinhança, evitando-se os deslocamentos espaciais e acirrando-se o cinismo.

Outra característica da ação de João é o excesso, paradoxalmente associado ao método. O excesso corresponde ao desmesurado desejo e o método, à racionalidade das estratégias. Nesse ponto, há um paralelo bem claro entre a ingestão da bebida e as aventuras sexuais. O protagonista bebe sempre em casa, toma dois litros de cachaça por dia, sem cambaleiar ou enrolar a língua, cumprindo rigorosamente determinados horários. O resultado buscado com a junção entre excesso e método é o máximo de prazer com um mínimo de prejuízo, numa postura radicalmente hedonista. Entretanto, na realidade, prejuízo sempre existe; além disso, a satisfação pode ser questionada, tendo em vista que necessita permanentemente de grandes quantidades para ser atendida e é obtida de modo mecânico. O excesso aparece também no jogo e, nesse caso, o prejuízo ocorre em grande escala: "Tudo perdeu nas cartas, mais que berrasse truco." (p. 101).

Após a viuvez, João desencadeia uma reação estereotipada. O lamento intenso, de curta duração, espelha uma preocupação consigo mesmo. Assentado sobre base dupla - o suprimento da dependência material pela esposa e a aparente satisfação da sexualidade em atividades extraconjugais -, a perda de um dos elementos desestrutura o todo. Por isso, João transfere a sensação de perda material para o plano da sexualidade, como ilustram o sonho com a "doce menina de quatorze anos" - referência à época em que conheceu Maria - e o incômodo na próstata. Suprida a dependência material, com a mudança para a casa da filha mais velha, reergue-se todo o sistema, reaparecendo a prática sexual, a demonstrar a labilidade do sentimento em

relação à esposa: "...não é que, atrás da porta, o surpreendeu fazendo arte com a criadinha." (p. 104).

A lubricidade senil fica parcialmente ocultada pelo fato de que João quase não apresenta discurso. Os outros personagens, não-isentos, exaltam a sexualidade do protagonista e o narrador absorve o estilo de João, o que o impede de denunciar explicitamente a fraude. Mesmo assim, a coleta de alguns elementos permite questionar o sucesso do personagem idoso. O compulsivo desejo de praticar sexo, a onipresença da sexualidade, sobreposta a todos os outros valores, e os modos de obter a pretensa satisfação revelam desequilíbrios que, somados ao alcoolismo, quebram a imagem de sucesso, dando lugar à lubricidade senil. Há descompasso entre desejo e realidade e também discurso - no caso, o do narrador e o dos outros personagens - e realidade.

Maria percebe o cinismo de João, contrapondo-o à pureza típica dos olhos azuis. Numa segunda camada de significação da metáfora, a oposição entre aparência e essência ganha a seguinte dimensão: a aparência do sucesso de João na verdade esconde a essência do fracasso, qual seja o descompasso entre desejo e realidade. A desmontagem da fraude é intrincada, porque o protagonista é um hábil manipulador.

XVI. *O terceiro motociclista do Globo da Morte*

O protagonista idoso está, na série de contos iniciada por *O terceiro motociclista do Globo da Morte* (Abismo de rosas), em presença de advogado, a quem relata aventura sexual. Isso estabelece uma distinção entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação.

O tempo da enunciação contém, além do relato, uma breve conversa de cunho profissional entre os personagens. No entanto, compreendendo-se o significado metafórico da procuração, percebe-se que mesmo essa conversa introdutória se vincula ao relato da aventura sexual. Logo, no tempo da enunciação são fornecidos indícios para correlação com o que será narrado no tempo do enunciado, bem como para definir o vínculo que se estabelece entre protagonista e interlocutor.

Os interesses comuns são anteriores ao tempo da narrativa, pois o doutor faz menção a um passado positivo, quando relembra - "- A primeira /causa/ já ganhamos." (p. 43). Tratando-se de argumento fático, de natureza estatística, funciona como elemento definitivo para angariar a confiança do protagonista. Representantes de um modo reificado de agir e pensar, os personagens tomam a desconfiança, reflexo da reificação, como pressuposto. A idéia de que as palavras podem ser utilizadas com a finalidade de criar realidades e de enganar o outro é muito presente em ambos. É somente pela via da superioridade sócio-intelectual que o advogado consegue obter a renovação do crédito de confiança de seu João, materializada pela assinatura de nova procuração. A desconfiança inicial do protagonista está associada não só à prevenção automatizada, mas também à própria sexualidade. A palavra desistência lhe causa imediata rejeição, pois, no plano da sexualidade, significa rendição à impotência.

A necessidade que o idoso tem em sentir confiança no doutor está ligada ao estabelecimento de cumplicidade, requisito da confissão. Embora ambos vivam num mundo de palavras - seu João, porque instaura realidades por meio do discurso, e o advogado, porque a profissão se constitui essencialmente em transformar, de modo interpretativo e com a finalidade de persuasão, fatos em palavras -, o interlocutor, hierarquicamente sobreposto, conhece o efeito de se verbalizarem imperativamente decisões firmes, como "- Confie em mim, seu João." (p. 42), e a força que a tradição das fórmulas consagradas - "- É praxe na procuração." (p. 42) - possui. Com isso, vence a resistência do idoso e viabiliza a cumplicidade. O espaço - escritório do advogado -, fechado, restrito e, na situação do conto, masculino, contribui para que o relato da aventura venha à tona.

A outorga da procuração confere ao advogado poder para falar em nome do cliente. Não se trata, portanto, de falar por intermédio do outro, mas de silenciar, para dar voz exclusiva ao advogado. Na narrativa, a atribuição desse poder significa entregar-se à condução do interlocutor, na construção do relato. É como se o protagonista solicitasse ao doutor que o auxiliasse na composição de um relato em que todos acreditassem. Entretanto, a cumplicidade é de mão única. No diálogo que opera a transição para o tempo do enunciado, as posições ficam claras. O interlocutor faz questão de obter a confiança de seu João, mas não permite a cumplicidade integral, como demonstra a esquiva à relação igualitária que o idoso propõe: "- Sei que o doutorzinho é como eu. - ... - Chegado à menininha. - Como vai dona Maroca?" (p. 43). Ao deixar o protagonista sem resposta e ao lembrá-lo da esposa, o interlocutor impõe distanciamento, sem, contudo, negar que

compartilha dos interesses de seu João. A habilidade no trato com as palavras lhe permite descomprometer-se, sem deixar de comprometer o outro. Na sequência do diálogo, o interlocutor retoma a questão da sexualidade - "- Ainda com tempo para as mocinhas?" (p. 43) -, dando curso ao seu objetivo: conduzir o idoso ao relato das aventuras. Esse procedimento se repete ao longo da narrativa. Por exemplo, a linguagem oral permite que o emissor, ao invés do usar o verbo na primeira pessoa do singular, faça a substituição por pronome ou expressão correspondente à terceira pessoa do singular, no sentido de aproximar mais o interlocutor. Na narrativa, em vez de o protagonista enunciar "Eu tomo a injeção à tarde.", diz: "- (...) O doutor toma /a injeção/ à tarde." (p. 43). Ele busca, por esse viés, aferrar a cumplicidade, mas, em nenhuma oportunidade, o interlocutor dá ensejo a que isso se materialize.

Na verdade, o que se constrói é uma teia de falsidades. Na relação advogado/cliente, o outorgante da procuração - cliente - deve narrar os fatos com fidelidade para que o outorgado - advogado - possa bem defendê-lo. Entretanto, na relação entre o doutor e seu João, sustentada unicamente por palavras, ambos rompem esses preceitos: o protagonista inventa fatos e o interlocutor viola o compromisso de "não jogar seu João no poço". Na narrativa, o papel do interlocutor, assim como o do narrador, é revelar por inteiro o perfil do personagem idoso. Seu João pretende que sua versão dos fatos seja dada como válida pelo advogado. O interlocutor, porém, ao incentivar a continuidade e o detalhamento do relato, contribui para que se desnude a fraude. Dadas as circunstâncias, esse processo de desmascaramento é sutil. No mundo machista, a verbalização da sexualidade masculina não admite relato de fracassos e a omissão destes é sempre respeitada. Porém, a competição acaba por motivar o interlocutor a desmascarar seu João. É um modo que encontra para reforçar o próprio ego, ao se sentir superior ao protagonista. Procedendo por meio de subterfúgios, o doutor leva o próprio idoso a se entregar. Nada mais propícia a essa finalidade do que a formulação de perguntas consecutivas, à maneira de um interrogatório.

Essa convergência objetiva de interesses - o idoso sequioso por narrar a aventura e o interlocutor estimulando o relato -, somada às circunstâncias de que a esposa não está em cena e de que o espaço da casa não é descrito, faz com que a sexualidade assuma, destacadamente, o primeiro plano do conto. O mundo da casa e do casamento, correspondente à realidade, é omitido na fala do protagonista, enquanto o mundo da rua e da sexualidade, divergente da realidade, está presente no discurso. Opera-se a integral compartimentação entre casa e rua, entre casamento e sexualidade e entre

realidade e discurso. Essa segmentação reproduz, em estágio avançado, a distribuição de papéis ao homem e à mulher, no contexto do casamento. Utilizando um tom autoritário, típico do machista, o protagonista enfatiza a divisão de tarefas: "- A velha sempre no borralho. (...) O hominho aqui correndo na rua." (p. 43). Cabe à mulher o espaço restrito do borralho, compartimento da casa destinado aos serviços domésticos, enquanto o marido desfruta do amplo espaço da rua. Na seqüência desse modelo bipartido, o casamento se desvincula da sexualidade, concretizando o lugar-comum de que o interesse sexual da mulher, bem como seus atrativos, se esvaem com o passar dos anos, enquanto o homem permanece viril, o que justifica a busca da sexualidade fora de casa. O uso da palavra velha sintetiza o lugar-comum e a expressão coitada, longe de demonstrar genuína compaixão, reforça o caráter depreciativo do pesado adjetivo imprestável. A intensa rejeição à esposa é, na narrativa, proporcional à intensa autoconfiança com relação às conquistas extraconjugais. Porém, tanto as características da esposa como as da menina são fornecidos unicamente pela voz do protagonista. Como o discurso não coincide com a realidade, o poder que o personagem idoso afirma possuir em casa e o sucesso das aventuras sexuais se restringem à linguagem. A integral compartimentação da sexualidade a limita à rua, mas principalmente à fala. Porém, embora inexistentes na realidade, há que se analisarem as referências à sexualidade feitas pelo protagonista, pois elas são reveladoras de um retrato de época.

Essa sexualidade, tomada exclusivamente sob a ótica do personagem idoso, se apresenta como uma aventura perigosa, que precisa ser relatada com emoção e suspense. O risco deriva da idade - setenta e quatro anos -, informada pelo protagonista com orgulho - "- (...) Completos." (p. 43). A ênfase exprime o clichê que hipervaloriza o idoso sexualmente potente, na proporção do avanço da idade. Esse risco é assumido com ufanismo, pois a superação das barreiras concretiza o mito da eterna virilidade. O título do conto traduz essa visão, incorporando a idéia de que o prazer e o risco estão intimamente associados, porque o homem se compraz em vencer desafios. Prazer e risco de morrer estabelecem uma relação de direta proporcionalidade. Porém, correlacionar a atividade sexual a uma atividade circense, para a qual se requer muito treinamento e coragem, acaba por ironizar a atitude do protagonista. Além disso, enquanto o motociclista é um profissional que corre risco compatível com seu preparo, o personagem idoso procura obsessivamente um risco incompatível com sua condição. De todo modo, a morte é encarada como uma honra: no caso do protagonista, a glória de morrer enquanto pratica o ato sexual. Essa pretensa equiparação entre o idoso

e o guerreiro é ironizada, inclusive pela despropositada extensão e pompa do título.

A analogia entre prática sexual e aventura perigosa tem como ingrediente o uso de recurso artificial para obter êxito. O anel mágico dá lugar a expediente mais radical - injeção -, cuja utilização é explicitada com destaque. A busca consciente da sexualidade extraconjugal leva o idoso a premeditar e racionalizar o uso do "doping". A radicalidade do recurso eleva o risco, pois força o corpo a ir além do próprio limite, e revela a obstinação do idoso, para quem os fins justificam os meios.

Percebendo-se incapaz de atingir o objetivo, seu João procura reforço. Essa mesma preocupação norteia a escolha da destinatária do desejo. No outro pólo, a "menininha" de dezesseis anos é um ser frágil. O emprego, pelo protagonista, do verbo ter especifica seu anseio de dominação - "- Tenho uma menininha." (p. 43) -, bem como a reificação da relação. Essa reificação é assumida integralmente, não se constrangendo o idoso em narrar a paga oferecida à mãe da menina. O desvio da função da mãe de protetora para corruptora sinaliza a supremacia dos interesses materiais em uma sociedade onde todos podem ser comerciantes e tudo pode ser comercializado. A paga é encarada com naturalidade pelo protagonista, aceitando o chavão de que a relação mulher jovem-homem idoso é comprada. O sistema de trocas estabelecido pelo protagonista reproduz a ética capitalista do "toma lá, dá cá", bem caracterizada pela afirmação "Cada presente é uma pecinha de menos." (p. 44). A única contenção ainda residual no protagonista é o modo indireto pelo qual realiza a paga, tanto à mãe como à menina: ao invés de dinheiro, oferece presentes. Por outro lado, isso também constitui meio de reter a dominação, pois o dinheiro permite autonomia. A justificativa para tal procedimento parte da depreciação da mulher: "- Dinheiro não dê, doutor. Gastam só em bobagem." (p. 45).

Cindindo realidade e fantasia por completo, de um lado, o protagonista se louva por conseguir comprar o encontro com a menina e de outro, idealiza o perfil dela. A composição desse perfil obedece aos critérios machistas que consideram ideal a mulher frágil e pura. Frágil, para permitir a dominação, e pura, pela mesma razão por que o homem machista exige a virgindade como requisito essencial da mulher com quem se casa. Em se tratando de confecção de um ser apenas pela via da linguagem, o personagem idoso, tal qual o ficcionista, tem o poder absoluto para criar o que lhe convier. Assim, além de descrever a menina sempre com diminutivos, ele enfatiza a brancura da pele dela, símbolo de pureza e de adequação ao padrão. Ao atribuir à menina a condição de "imagem" (p. 43), o protagonista a assemelha

às imagens de santas, em que os rostos são perfeitos e as expressões faciais revelam ausência de mácula. Nesse contexto, entende-se a rejeição às "meninas de programa".

A abolição, no discurso, do espaço da casa permite que seu João arquitete, ao seu gosto, os deslocamentos. Todavia, contido, mesmo no plano da linguagem, ele faz questão de se dirigir aos fundos da farmácia e elege, como local de encontro para fins sexuais, a própria casa onde reside a menina. O espaço externo - farmácia - é ocupado com reservas e o encontro se dá em espaço privado. A passagem por espaço público - rua - para chegar à casa da menina é cercada por cuidados que visam a manter uma aparência de "senhor de respeito" (p. 44). A contenção do protagonista duplica a falsidade, porque ele necessita construir duas imagens falsas: a de homem sexualmente ativo, perante outros homens, e a de "senhor de respeito", perante a sociedade como um todo.

O contato corporal entre o protagonista e a menina é homólogo ao propósito machista e reificador com que ele a escolheu. Ao narrar o contato, ele utiliza apenas a primeira pessoa do singular, concentrando-se em seus atos. Adstrito à busca da sua satisfação, o personagem idoso ignora o que a menina sente, tratando-a como objeto de prazer. Essa caracterização se vê reforçada pela seleção dos verbos - pastar, morder, regalar-se - que exclui por completo a afetividade. Além de emanar do contato físico, o prazer advém da progressiva visão do corpo da menina. Todavia, o erotismo da cena fica comprometido pelo modo esquemático com que o protagonista a relata.

A história do protagonista vai se construindo pelas respostas dadas às perguntas do interlocutor, cuja função é exatamente essa. Entretanto, em alguns momentos percebe-se que o personagem idoso traz um discurso preconcebido, do qual não se desvia. Instado pelo doutor a responder pergunta mais reveladora - "- Onde a conheceu?" (p. 43), seu João muda de assunto. Limitado pela necessidade de preservar a cumplicidade, o interlocutor adota um discurso ambíguo. Cabe ao narrador exercer, também de maneira preconcebida, o contraponto ao discurso do protagonista. É o narrador quem, na descrição física do personagem idoso, aponta aspectos depreciativos, compondo um antimodelo. A baixa estatura, reiteradamente registrada, se afigura também como razão para a escolha de menina, em consonância ao objetivo de exercer domínio. Mesmo assim, o próprio personagem idoso admite ser mais baixo do que ela: "- (...) Descalça é do meu tamanho." (p. 44). Logo, isso é metáfora da incapacidade de efetivamente dominar. A forma como esse elemento - a baixa estatura - vem ao texto é o principal recurso do narrador para instaurar o ridículo na qualificação do protagonista.

Também é o narrador o responsável por detectar, no signo corporal do idoso, manifestação de recusa à realidade: "...repuxou a pastinha de cabelo branco que disfarça a calvície." (p. 42). Na seqüência, o predomínio quase absoluto do diálogo coloca o narrador em segundo plano, mas é ele quem detona o processo de desmascaramento do relato de seu João, ao constatar, no tempo da enunciação, a presença de doença, indício mais claro de limitação. O que o protagonista esconde ao longo de todo o relato - a realidade - vem à tona por intermédio de fato irrefutável. Enquanto o narrador ironiza o protagonista, chamando-o de "o campeão do Globo da Morte" (p. 45), este insiste em se apegar ao discurso: "- (...) Agora na força do homem." (p. 45). Todavia, o interlocutor principia a associar sua voz à do narrador, questionando progressivamente os procedimentos do idoso. Com isso, desfaz-se a cumplicidade, mas o protagonista se fecha em si mesmo, ignorando as perguntas do interlocutor e procurando, a qualquer custo, retomar o relato da aventura. Ao radicalizar, ele intensifica a narração do contato corporal, ao mesmo tempo em que exprime o profundo anseio de "não morrer nunca", verbalizando o maior abismo entre desejo e realidade. O enunciado "O doutor não sabe de nada." (p. 46), lido pelo avesso da intenção do emissor, acaba por documentar a fraude.

Estabelecida a divergência entre protagonista e interlocutor, o diálogo se transforma em dois monólogos paralelos: o de seu João, a enfileirar perguntas, no afã de prosseguir seu relato, e o do narrador, a combinar denúncia e ironia, no intuito de desmascarar a dupla falsidade do protagonista. O narrador desmistifica tanto o êxito sexual quanto a imagem de "senhor de respeito". O fato de as perguntas formuladas por seu João ficarem sem as respostas que ele mesmo daria reforça a idéia de que o relato é falso.

O processo de desnudamento da fraude, iniciado pelo interlocutor, é formalmente concluído pelo narrador. Não há travessão nas observações finais: o interlocutor, ainda bloqueado pela aparente cumplicidade, não pode expressar abertamente seus pensamentos. Por outro lado, o tom das observações finais difere do tom descritivo, usualmente empregado pelo narrador, trazendo a fusão das vozes dele e do interlocutor, a desmascararem o relato elaborado pelo protagonista.

XVII. *O velhinho audaz do trapézio voador*

Em *O velhinho audaz do trapézio voador* (*Abismo de rosas*), o tempo da enunciação corresponde à conversa preliminar entre o idoso e o advogado e ao relato em si, enquanto o tempo do enunciado é ocupado pela aventura sexual do protagonista.

No tempo da enunciação, a desconfiança de seu João faz com que o advogado, capacitado a manipular diferentes variantes lingüísticas, recorra a uma expressão típica do mundo em que vive o protagonista - "A modo que" -, para obter a aproximação necessária à cumplicidade.

A consumação da assinatura da procuração, efetivamente, representa a anuência do idoso à cumplicidade. E ainda mais: a confiança no interlocutor leva o protagonista até a confessar, logo no início do relato, impotência. Entretanto, isso não significa aceitação da realidade. Observe-se que ele não verbaliza a impotência, mas apenas faz o gesto característico. Dizer a coisa, no senso comum, é presentificá-la; o gesto não tem essa mesma força. Além disso, ele se contradiz no âmbito do próprio discurso. Numa única fala - "- Deixei. Muito perigoso. Já tenho outra." (p. 111) -, há, ao mesmo tempo, a total rendição e a obsessiva continuidade. Muito mais preocupado em manter a imagem de viril, o protagonista, logo a seguir, acumula elementos que lhe avalizem a potência sexual. Retoma, para tanto, inteiramente o discurso falso, narrando o uso de recurso artificial - pílulas - para obter ereção e a manutenção da sexualidade no casamento.

Não é que tenha havido ruptura da compartimentação entre sexo e casamento. Ao procurar se justificar, o protagonista escora-se em situação na qual aparentemente tem domínio. Como não é dada voz à esposa, ouve-se apenas o discurso machista e autoritário - "- (...) No sábado cumpro a obrigação com a velha. Não que ela precise. Só não pensar que estou fraco." (p. 111) -, que concentra a sexualidade nas mãos do dominador, de quem depende toda a iniciativa, e nega o prazer à mulher. A compartimentação, portanto, se torna ainda mais visível: o sexo dentro do casamento é visto como obrigação, cabendo o prazer somente às aventuras extraconjugais.

Esse prazer vem, principalmente, do desejo de superação do risco, conforme sugere o título do conto, impregnado pela ironia da conjunção inusitada do epíteto *velhinho* às referências a atividade circense. Todavia, o protagonista, embora advertido pelo interlocutor, não quer compreender a extensão do risco, porque isso faz parte da realidade. A mais completa rejeição

à realidade decorre da infundada autoconfiança de que pode manter relações sexuais todos os dias, se quiser (p. 111). Essa invectiva já está previamente contestada no próprio relato do idoso.

A escolha da destinatária do desejo se pauta na fragilidade, acentuada pelo fato de que consegue envolvê-la "inteirinha" (p. 112) e pela omissão da idade - "- Tantos aninhos." (p. 111). Incapaz de assumir por inteiro a opção por meninas muito jovens, o protagonista se autocensura. Essa radicalização quanto à idade da destinatária do desejo, porém, é documentada pelo espanto do interlocutor - "- Barbaridade!" (p. 111) - e da dona da pensão - "- (...) *Essa é uma criança,*..." (p. 112). Na sucinta caracterização da menina, um surpreendente realismo - "- Essa é morena. Prefiro a coxa branquinha." (p. 111) - é diagnosticado pelo narrador como manobra. Diante disso, antecipa a denúncia de falsidade - "Aposto que pretinha retinta." (p. 111) -, revelando-se, por sua vez, igualmente preconceituoso. O pseudo-realismo de seu João convive com a idealização, pois ele sublinha o fato de que a menina não tem qualquer sinal no corpo. Para o senso comum, os sinais exteriores correspondem a máculas interiores, por isso a hipervalorização da pele "Toda lisinha." (p. 112), indicativa de pureza.

A reificação da relação se encontra caracterizada por vários elementos: o qualificativo "franguinha" atribuído à menina, a abordagem do idoso ao modo de um abutre a caçar uma presa indefesa e o pagamento feito em presente à menina e em dinheiro à mãe dela. A coincidência entre os valores reificadores da mãe e os do protagonista e a convergência de propósitos estabelece entre eles um pacto cerrado, a tornar a situação da menina sem saída. Desde o momento da abordagem até a coação exercida durante o encontro, a mãe atua como garantia da satisfação dos interesses de seu João. A inversão da expectativa social, no caso do comportamento da mãe, dá ao quadro uma dimensão cruel.

A obsessão na busca da sexualidade supera a preocupação de se expor e faz com que o protagonista se desloque de táxi - veículo que não lhe pertence com exclusividade - até a pensão - espaço externo - onde mantém o encontro com a menina. Esse mesmo ímpeto marca o contato realizado entre o personagem idoso e a menina, tanto no plano verbal, por intermédio das ameaças, como no plano corporal, com o rasgar das calças. Inexiste qualquer erotismo na descrição dessa relação extremamente impessoal.

Ao ímpeto do protagonista, corresponde uma atitude mais incrédula do interlocutor, cujos numerosos questionamentos surgem desde o início da narrativa - "- Se é assim, não pode mais...?" (p. 111); "- Cuidado, seu

João. Perigo de cefaléia, náusea, taquicardia." (p. 111); "- Não dá dor de cabeça?" (p. 111) -, prolongam-se por todos os aspectos polêmicos do relato - "- Se for descoberto, não tem medo? E o escândalo, seu João? Caso de polícia." (p. 112); "- A mãe? Como, seu João, a mãe?" (p. 112) - até retomarem a própria confissão inicial do protagonista para checar definitivamente a veracidade do relato - "- Seguiu o conselho do médico?" (p. 113). Até esse ponto, o protagonista, cego pela necessidade de restaurar a auto-estima, rebate todos os questionamentos. Mas, premido pela lembrança do interlocutor, o personagem idoso admite o fracasso. Todavia, num vaivém onde prevalece, para o protagonista, a necessidade de conservar para si a imagem de virilidade, ele recorre a um relato superficial e ambíguo: "- Então rolamos no tapete. Nem queira saber, doutor. (...) - /Ela/ Fez tudo o que mandei." (p. 113). O relato concreto, até então desenvolvido, cede lugar a frases entrecortadas e genéricas, dando conta de que, afinal, prevalece a realidade, ou seja, a impotência. O ato de rolar no tapete acaba se configurando como recurso dissimulador do fracasso ou, numa segunda leitura, como metáfora da impotência.

O narrador caracteriza o idoso como alguém com "pose de malandro" (p. 110) que emite "A risada mais canalha do mundo" (p. 111) e pontua o discurso do protagonista com expressões de desconfiança. Ao final do conto, ele une a sua voz à do interlocutor para denunciar, com todas as letras, a fraude: "Meu Deus, se não for mentira do velhinho?" (p. 113). A interrogação é meramente retórica. O vocabulário e o tom, empregados pelo interlocutor e pelo narrador, enfocam mais a forma do relato em si e menos os fatos relatados, à busca da verificação da fidelidade da versão do idoso, e o desfecho conclui esse processo de denúncia.

XVIII. *A trombeta do anjo vingador*

O narrador, em *A trombeta do anjo vingador* (A trombeta do anjo vingador), assume papel preponderante, prestando, com frequência, informações sobre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. Essas observações têm, invariavelmente, o objetivo de depreciar o protagonista.

Não bastasse isso, pouco autoconfiante, o próprio personagem idoso, ao narrar as circunstâncias da aventura, acaba por deixar escapar

elementos de uma realidade que lhe é adversa. Revela ter medo extremo em relação à esposa, pois, mesmo tendo certeza de que está a sós com o advogado, olha de relance para a porta, antes de dizer - "- A velha pensa que cuido de negócio." (p. 80) -, mas relata todos os outros fatos sem qualquer cerimônia. A submissão ao poder da esposa é confessada adiante: "- (...) Não posso me enfeitar, que a bruxa: *Onde é que vai, tão faceiro?* De noite nem comprar jornal." (p. 82). Com isso, fica caracterizado que, nos limites da casa, o domínio é exercido pela esposa, mais um motivo para que o protagonista procure poder na aventura extraconjugal.

No título do conto, também está embutida a idéia de medo de ser castigado em função das práticas sexuais extraconjugais. O sete, algarismo associado, no senso comum, à fraude, estabelece vinculação entre o número de pretensos encontros com a menina, o recurso artificial - "cápsula de sete misturas" (p. 82) - e a "sétima trombeta do anjo vingador" (p. 82), a denunciar a falsidade e a augurar punição. Apesar disso e dos dados de realidade - o protagonista admite que a cápsula lhe causa "uma dorzinha enjoada na nuca" (p. 82) -, ele teima em construir seu relato, para manter a imagem de virilidade.

Esses reveses forçam o personagem idoso a radicalizar suas atitudes. A menina, além de ter corpo de criança - "- Ainda não tem peito. É um risco - igual a esse aqui." (p. 80) - apresenta um penoso histórico de vida. Baseado na ética capitalista, o protagonista age com crueldade, ao ambicionar essa situação de fragilidade do outro e, idolatrando o poder do dinheiro, detona um processo de reificação em cadeia, que alcança inclusive a própria menina.

A freqüência a espaços externos não o atemoriza e ele percorre ostensivamente - "Pediam a identificação, ele dava." (p. 80) - quatro locais até atingir seu propósito. A mesma determinação dirige a rapidez com que se aproxima da menina - "Fechou a porta e deixou nuazinha a menina." (p. 80) -, ausente completamente o erotismo. Todavia, a maior fragilização do idoso o conduz a uma surpreendente busca de afeto. Em resposta à reificação a que está submetida, a menina nega o afeto desejado pelo protagonista. É nesse momento que a falsa postura condescendente do interlocutor atinge o ápice, pois ele se empenha em consolar o protagonista.

A avidez com que o personagem idoso se atira à busca da sexualidade encontra paralelo na relação dele com a alimentação. Embora seja, logo no início do conto, caracterizado como obeso pelo narrador, o protagonista esquiva-se a admitir toda a extensão da realidade, ao contrapor:

"- Um nadinha gordo. Abuso de guloso." (p. 80). Outro exemplo de visão distorcida da realidade está na atribuição de culpa à esposa pela indisposição gerada por excessiva ingestão de bolo de chocolate. Essa situação se reproduz na sexualidade: o personagem idoso rejeita a esposa e, ao procurar vorazmente a satisfação extraconjugal, é mal-sucedido. Nem por isso deixa de criticar a esposa. A última fala do protagonista, além de aproximar alimentação e sexualidade - "- Sou guloso, doutor. O que posso fazer? Sei que morro com a franguinha nos braços." (p. 83) -, representa uma síntese do estado de ânimo que o norteia ao longo de toda a narrativa. Existe uma aparente consciência da realidade, como faz crer a autocrítica acima transcrita e, em exemplo ainda mais contundente, a suposição de que a recusa da menina a beijá-lo é motivada por "nojo de velho" (p. 81). É verdade que alguns elementos da realidade - a intimidação exercida pela esposa, o efeito colateral da cápsula, o risco de ser processado - são aceitos pelo protagonista. Todavia, é o medo, ponto comum a todos esses elementos, que empurra o personagem idoso à constatação de alguma realidade. Estruturalmente, seu João permanece no plano da falsidade, pois insiste em criar uma realidade artificiosa, por meio da linguagem, insiste em não respeitar os próprios limites e insiste em se apegar ao mito da eterna virilidade, ansiando pela "glória de morrer na cama".

A realidade propriamente dita vem ao texto por intermédio do narrador, com ênfase proporcional aos exageros de seu João. Em todas as observações, há acúmulo de elementos a caracterizarem a obesidade, o triste histórico da menina, as dificuldades de saúde enfrentadas pelo protagonista no momento da aproximação física - "O óculo embaçou. Uma veia disparava na testa. O coração batia as horas na garganta." (p. 81) -, a coação exercida sobre a menina. O contraste entre a falsidade do personagem idoso e a sistemática revelação da realidade pelo narrador é bem visualizado pela imagem da mão do protagonista. Ao informar que se encontrou sete vezes com a menina, seu João exhibe ao interlocutor a palma da mão rosada - sinal de saúde -, enquanto o narrador delata a existência de "manchas dos últimos dias" no "dorso oculto" da mão (p. 81). O narrador exerce uma marcação implacável sobre o discurso do personagem idoso e, proximamente ao final do conto, reúne vários elementos, em especial referências a doença - principal obstáculo erguido pela realidade -, para desmistificar peremptoriamente a versão arquitetada pelo protagonista.

XIX. *Seu João é um velho sujo*

O traço característico do protagonista de *Seu João é um velho sujo* (*A trombeta do anjo vingador*) é a inquietude, motivada, no tempo da enunciação, por questões de ordem jurídica, e, como reflexo do relatado no tempo do enunciado, pela sensação de irrealização na sexualidade.

Essa inquietude altera, exteriormente, sua relação com o advogado. A impulsiva postura de intimidade provoca alteração no comportamento do doutor, materializada pelo levantar-se da cadeira. A imagem do doutor "uma cabeça maior" informa que a diferença de altura entre os personagens não é muito grande, metáfora de que a única diferença entre o advogado e o idoso é o intelecto, havendo coincidência de valores, como machismo e autoritarismo. Nessa perspectiva, fica clara a necessidade de o doutor, para se auto-afirmar, manter a superioridade.

Tomando-se a procuração como crédito de confiança dado por seu João ao advogado, entende-se a reticente resposta do profissional à indagação "- Procuração caduca?" (p. 101), seguida da conclusão conjunta de que o instrumento de mandato só perde a validade em razão da morte do outorgante. Conseqüentemente, a relação de cumplicidade de mão única, estabelecida entre os personagens, não sofre alteração. Antes de chegar a essa conclusão, o doutor percorre estratégia que lhe assegura a superioridade: deprecia o protagonista - "- Bobagem, seu João. Tenha paciência. (...)." (p. 101) -, recorre a frase de efeito - "- Confie em mim." (p. 101) - e, retomado o domínio, permite que seu João contribua para a resposta, elogiando-o pelo acerto. Desincumbe-se, pois, o advogado do teste de conhecimentos e, por extensão, de confiabilidade a que o protagonista o submete, comprovando que sempre vence as pelejas de esgrima verbal. Tanto a estratégia surte resultado que, após formular nova pergunta, o protagonista não percebe que o advogado a responde evasivamente: "- Decerto." (p. 101).

A agitação com que procede o personagem idoso reflete, basicamente, insegurança. Para tentar suprir essa dificuldade, ele se reporta ao passado, à procura de reminiscências de uma época em que era bem-sucedido. Embora a memória documental tenha falhas decorrentes do avanço da idade, a memória ligada à emoção, que alcança os elementos mais estruturais da vida da pessoa, resgata, com riqueza de detalhes, o flerte mantido com a esposa. Essa relação, em que a superioridade do protagonista é concreta, pois viabilizada por circunstâncias sociais favoráveis, lhe serve de consolo no tempo presente, quando os insucessos o tornam inquieto. Tal comportamento

nostálgico revela a importância dada pelo protagonista à beleza e à juventude da mulher e a recusa dele a aceitar a realidade da velhice.

Na baixa estatura da esposa, no apego do protagonista à imagem da jovem mulher, bem como no prazer que sentia ao exercer domínio sobre ela - "Da anãzinha se vangloria de rebentar as trompas." (p. 104) -, encontram-se as motivações da escolha de menina como aporte das fantasias sexuais do tempo presente. A pureza e fragilidade, bem representadas no símbolo correlacionado à esposa - "uma canarinha amarela se arrepiando na tigela branca de água" (p. 104) - reaparecem na figura idealizada da menina: bonita, branca, "uma imagem", diante da qual seu João fica "de joelho e mão posta" (p. 103), direta referência a santas, cuja característica principal é a isenção de máculas.

Na prática, porém, essa idealização sofre rupturas pelo contraste com outras motivações do personagem idoso. A necessidade de comprovar êxito na sexualidade o leva a afirmar que um dos seios da menina "está mole. Tanto que chupei." (p. 103) e a cosmovisão capitalista de obter a maior vantagem com o mínimo de investimento faz com que ele reduza a oferta de dinheiro no segundo encontro com a menina, bem como reclame das despesas excessivas com táxi. Por outro lado, essa contenção significa também irrealização, pois como o protagonista nunca mede esforços em busca da prática sexual, o menor empenho, mesmo que referido apenas no discurso, traduz insatisfação com os resultados.

A concisão com que o personagem idoso narra a abordagem à menina e a presença de profissional - cafetina - como intermediadora transformam a relação em um frio contrato, reificando-a ao extremo. Construindo frases curtas e objetivas, o protagonista simplifica o relato e o torna mais rápido, espelhando, com isso, a inquietação. Por exemplo, à pergunta do interlocutor "- Como é que arranjou?", ao invés de floreios, a constatação de que a resposta é óbvia e, portanto, deve ser breve: "- Ora essa, cafetina." (p. 102). Essa mudança de tom se faz sentir também na relação do protagonista com o farmacêutico. A sensação de que o fracasso não se dissolve leva o personagem a se tornar algo agressivo, quando da busca do recurso artificial: "- (...) Já fui avisando: Não quero a que /cápsula/ dá dor de cabeça." (p. 101-2).

A irritação do personagem idoso se amplia no momento do contato com a menina. A cor vermelha, cuja simbologia está ligada à sexualidade intensa, causa repulsa ao protagonista, acompanhada de procedimento impulsivo: "- Primeira coisa é pinchar no chão." (p. 103). No entanto, para fugir à constatação do interlocutor, seu João, sofregamente,

apresenta duas justificativas, uma das quais acaba por revelar o medo que ele sente da esposa. Nesse ímpeto, o protagonista conta que assume com convicção a iniciativa das ações, porém é interrompido pela dificuldade de memória, sinal da realidade que se anuncia, e prostrado pela impotência, sinal da realidade que se impõe. Observando-se que a nítida lembrança da corte feita à esposa decorre da memória emocional, conclui-se que a sexualidade propriamente dita - metaforizada pelo sutiã - está ausente da vida do protagonista e ele, racionalmente, insiste em mantê-la contra as evidências. Outra metáfora, de idêntico sentido, é a relacionada à alimentação. O personagem idoso se diz inconformado com o fato de só poder comer "papinha", alimento de bebês, enquanto o desejo é de ingerir carne. Ele mesmo correlaciona os elementos, ao acrescentar o adjetivo branca a carne, retomando a narração da aventura sexual. Porém, a seqüência é fragmentada e sobrepõe o fetiche aos fatos em si. A referência a morte, tomada inicialmente como hipérbole da atração exercida pela menina, transmuda-se em hipótese decorrente do risco da prática sexual em idade avançada, encarada positivamente, pois representa a glória de "morrer na cama". O mote principal da lubricidade senil ganha um perfil claramente pessimista, pois o flagrante descompasso entre a linguagem e a realidade resulta na ampliação da frustração. Esse fracasso, no tempo da enunciação, adquire o figurino de projeção, primeiramente do desejo, sobre o doutor, incentivando-o a assediar uma cliente, e posteriormente da própria frustração - "Protetor, bateu-lhe no ombro. - Quero ver o doutor na minha idade." (p. 103) -, como meio de resgatar a auto-estima.

A terminante recusa em aceitar a frustração torna o protagonista impaciente, pois a força com que a realidade se abate sobre ele o confunde e o debilita na instauração da falsidade por meio da linguagem. Sentindo-se fragilizado, o protagonista economiza palavras, porém, mesmo assim, a frustração e a fraude aparecem. O descontrole sobre o discurso é bem exemplificado, no tempo da enunciação, pelo primeiro diálogo entre o idoso e o doutor. Condicionado à fraude, o protagonista atribui o fato de quase não ter dormido à noite à busca de aventura sexual. Extrapolando a situação, ele se queixa de não dormir há vinte anos, ao que o narrador, irônico, contrapõe a realidade: "Aposto que o ronco do velhinho perturba o sono dos pardais na laranjeira do quintal." (p. 100). Entretanto, com o decorrer da conversa, o próprio personagem idoso acaba por se contradizer, ao revelar que a causa da insônia é a incerteza quanto à validade jurídica de negócios, razão pela qual o narrador tem participação discreta no restante do conto. Espalhando, nos momentos precisos, rubricas que informam a realidade, o narrador, em um único trecho, altera o tom do discurso para emitir conceito: "Todo baixinho

quer provar que não é. (...) " (p. 104). Nesse processo de trazer à luz todas as motivações do comportamento do personagem idoso, explica-se taxativamente a angústia que toma conta do homem que se enquadra no antimodelo. Possuindo e aceitando valores de uma sociedade capitalista, que julga pelas aparências, o homem baixo, gordo, calvo e idoso, pertencendo ao antimodelo, é retratado por DT como um ser atormentado.

O interlocutor, por sua vez, se limita a perguntas, ora acelerando o processo de desnudamento da fraude, ao investigar com insistência o resultado do uso do recurso artificial - "- Deu certo?" (p. 103), ora sendo complacente - "- Ainda é /bem-parecido/, seu João." (p. 104). Essa flutuação de posicionamento, habilmente administrada, está bem representada pela repetição, ao final do conto, do ambíguo decerto, como resposta à pergunta "- Velho não tem direito, doutor?" (p. 105). À admissão parcial da realidade, por parte do protagonista, acompanhada pela redução do tom autoconfiante e até pela incorporação ao discurso da palavra velho, corresponde uma sutil mudança da avaliação feita pelo narrador: "O velho sujo também tem sentimento." (p. 105). O adjetivo sujo determina a persistência da depreciação, porém a inusitada inclusão do sentimento traduz o reconhecimento do narrador às alterações, numa síntese, tal qual a do idoso, ambígua e antimaniqueísta.

XX. *Não se enxerga, velho?*

O protagonista idoso de *Não se enxerga, velho?* (Lincha tarado), último conto da série iniciada por *O terceiro motociclista do Globo da Morte* (Abismo de rosas), aproxima mais o discurso da realidade, sinal de esgotamento do personagem quanto à capacidade de fantasiar.

Não é, todavia, a sensata aceitação da realidade que se instaura e sim a autocomiseração, com o objetivo de recuperar, por meio do incentivo alheio, a auto-estima. Enquanto o personagem idoso aparentemente se rende - "- Ai de mim - e aponta o curto polegar para baixo. - Morro logo." (p. 64) -, o interlocutor, em seu papel de cúmplice, percebe, e inclusive verbaliza, a necessidade de apresentar falso elogio - "- Isso é luxo, seu João. Quer elogio. (...) - (...) Olhe para o senhor. Lépidio e fagueiro." (p. 64-5) - e o narrador, responsável por informar toda a extensão da realidade, capta o verdadeiro

sentimento de seu João - "Olhinho vermelho aos gritos: Não morro, não. Nunca mais." (p. 64). Viver e manter relações sexuais são, para o personagem idoso, atos interdependentes. O gesto característico da impotência e a previsão de morrer logo estão integralmente associados. O desejo de viver eternamente, captado pelo narrador, equivale, portanto, ao mito da eterna virilidade.

No plano do discurso, a maior aceitação da realidade incide justamente sobre os impedimentos mais cruciais à concretização da sexualidade. As doenças são anunciadas dramaticamente, de modo a, com a radicalização, pintarem um painel de extrema dificuldade a ser superada. O uso de recurso artificial é cercado da consciência da gravidade do risco - "O médico já me disse: *Não tome aquelas pílulas. Senão acontece como o velho André.*" (p. 65) - e da necessidade de doses maciças para obter algum efeito. Isso não significa alteração da cosmovisão, pois a valorização do ato de "morrer na cama" e a ingestão das pílulas mostram que, na prática, persiste a não-aceitação da realidade.

A intenção é conseguir reforço externo, tanto que, à medida em que as perguntas do doutor se voltam para a aventura sexual, o protagonista retoma a composição da fantasia. A lentidão da retomada faz ver o quanto o processo de perda da autoconfiança é intenso. À primeira pergunta, a emoção - pela via do riso - imediatamente vem à tona, mas o discurso continua atrelado a dificuldades. Gradativamente, partindo dos detalhes periféricos - a descrição do local de encontro e do modo de abordagem -, somente após a terceira insistência do doutor, seu João chega a aspectos da sexualidade propriamente dita. Mesmo assim, o laconismo é o indício mais definitivo de que prevalece o desencanto, o esgotamento da fantasia.

Na caracterização da menina, há apenas referência sucinta a dois clichês - " (...) Tantos aninhos." (p. 65) e "- Branquinha." (p. 66) -, mas, por outro lado, o próprio personagem idoso analisa a razão da escolha - "- As mais crescidas sabem tudo. Menina... (...) - ...a gente que ensina." (p. 66) -, explicitando, numa aproximação com a realidade, a opção por um ser frágil sobre o qual possa exercer domínio.

Imerso o contexto social na ética capitalista, a reificação da relação é de mão dupla. O contraste entre o declarado desprezo, expressado pela menina por meio do chavão "Não se enxerga, velho?" (p. 65), e a imediata aceitação do pagamento, obtida sem qualquer coação, escancara o clichê de que o interesse de mulher jovem por homem idoso é fundado unicamente no aspecto material e o preceito de que tudo pode ser adquirido pelo dinheiro.

À exposição de dados da realidade, que via de regra permanecem ocultos, corresponde a total despreocupação do protagonista em transitar por espaços externos, revelada principalmente pela abordagem, realizada sem rodeios, em local, por excelência, aberto - ponto de ônibus -, na presença de testemunha - outra menina. A justificação do procedimento pela idade avançada - "...Já o doutor não pode. (...) - Eu posso. Ninguém repara. (...)" (p. 65) - denota, a par da relativa consciência da própria condição, a assunção do clichê de que "todo velho é sem-vergonha" e, conseqüentemente, da lubricidade senil como um desvio, numa postura de quem reconhece que tem pouco a perder. A obsessão pela sexualidade supera inteiramente o cuidado com a preservação de uma imagem socialmente aceita. Esse dado, central na constituição do comportamento lúbrico, encontra síntese na invectiva "Não se enxerga, velho?", que dá título ao conto. Mesmo trazendo tantos elementos da realidade ao discurso, o personagem idoso continua em ponto cego.

Enquanto a descrição do local de encontro é recheada de detalhes, a narração da pretensa relação sexual é extremamente lacônica. Principiada pelo significativo "- Ah, doutor. Nem queira saber." (p. 66), que configura tentativa de omissão do fracasso, a narrativa, destituída de qualquer erotismo, se limita a uma única fala: "- E por baixo. Sabe? É só chegar. Não tem perigo. O doutor entra de vereda." (p. 66). A atenção se concentra no perigo - dado de realidade - e a troca da primeira pessoa por "O doutor..." implica distanciamento, acirrado pela ambígua expressão "de vereda" que remete a subterfúgio e medo. O detalhamento maior cabe ao momento posterior à pretensa relação, novamente o personagem idoso admitindo dados de realidade que traduzem limitação ao exercício da sexualidade: "- Ela me enxuga a testa. Até que esta bendita veia se acalma. (...)" (p. 66). Como conseqüência da rendição à realidade, o protagonista confessa sua fragilidade e descarta a composição de uma inteiriça imagem de macho. Sintoma dessa abertura é a reprodução fiel de falas da menina, monopolizadas por referências à velhice e por um tom que denota total consciência da condição de superioridade dela, invertendo completamente o propósito inicial do protagonista. Todo esse contexto está ligado à manifestação, no discurso dele, de conteúdos mais profundos, relativos à afetividade. Não se trata de um afeto genuíno, mas, por o idoso estar ainda preso a um perfil machista, derivado da transposição da dependência material para o plano emocional.

O interlocutor, porém, mantém na berlinda a sexualidade, em contraponto à mudança de enfoque gerada pelo protagonista. Como o doutor tem consciência dessa mudança e se faz de desentendido, mantendo a usual cumplicidade, suas palavras adquirem um tom de sarcasmo - "- Bem se regala,

hein, seu João?"; "- Ai, se nhá Maria..."; "- Não tem medo, seu João? Que tal se... Deus o livre..." (p. 66) -, ao tratarem como uma relação sexual o aconchego procurado pelo protagonista. Essa atitude decalca a falsidade do protagonista, estendendo-a inercialmente. Conscientemente, o interlocutor mantém o discurso falso, mesmo após a rendição do protagonista. Já o narrador, dado o grau de exposição a que se submete, por si próprio, o personagem idoso, tem uma participação bastante discreta. Sua missão de denunciar fraudes está suprida pelas evidências reveladas pelo diálogo.

XXI. *O baile do colibri nu*

Todos os elementos de *O baile do colibri nu* (Virgem louca, loucos beijos), convergem para uma única direção: a integral desagregação do protagonista. Incapaz de articular um discurso, João fica à mercê do discurso dos outros. Essa impotência é profunda, na medida em que o protagonista está presente ao diálogo, mas intervém apenas em aspectos secundários. Com isso, a realidade brota diretamente, coincidindo, em grande parte, com o discurso.

O principal responsável por essa coincidência é o personagem Carlito, qualificado como "o parceiro /de João/ das noitadas no Balaio de Pulga." (p. 75). A confiabilidade do relato se funda na publicidade que o episódio adquire e no estado degradado em que o protagonista se encontra. Todavia, a postura de Carlito é relativamente ambígua, porque ao mesmo tempo em que denuncia o procedimento de João, faz ressalvas, como: "A guria, sorte dele /de João/, estava inteira." (p. 78). Relativamente ambíguo, pois, sem capacidade para compor um discurso efetivamente ambíguo, Carlito faz prevalecer a depreciação de João, sendo ineficazes as ressalvas. As razões dessa aparente vacilação de Carlito são, de um lado, o compartilhar da cosmovisão de João, e de outro, a necessidade de se sentir superior ao fracassado companheiro.

A diferença de atitudes entre Carlito e o personagem denominado doutor evidencia essa constatação. Enquanto Carlito "ri gostoso", após narrar o episódio do "baile nu", o doutor "dá um passo para trás." (p. 77). O doutor, em função de sua superior condição social, procura manter uma postura de árbitro, mas, na verdade, recorre ao senso comum - inclusive utilizando expressões estereotipadas, como "- Barbaridade."; "- Pouca vergonha, João."

(p. 77) - e ao dogmatismo da letra fria da lei, evitando comprometimento. Adotando um discurso ora interrogativo, ora exclamativo, sempre lacônico, o doutor se poupa de emitir opinião sobre aspectos polêmicos do relato. O comportamento extremamente cauteloso é também revelado no exercício da profissão, quando recomenda a João que não assine nada, a indicar a real postura do doutor: ele, de fato, "não assina nada".

Tanto Carlito como o doutor se filiam à cosmovisão machista, porém se distanciam de João, em virtude do fracasso público a que ficou exposto. A cumplicidade se estabelece entre Carlito e o doutor tão rapidamente - foram apresentados naquele instante - quanto se rompe com João. Carlito, menos hábil, distancia-se do protagonista ao relatar em meio a risos - sinal de descomprometimento - os fatos. O doutor se esconde sob o manto do falso moralismo, mas não critica a atitude mais condenável de João: a permuta da filha por uma menina de doze anos, para fins sexuais. Ambos acusam o protagonista em função de dois fatores: a publicidade do episódio - João, ao invés de espaços subterrâneos, ocupou a própria casa e desenvolveu prática coletiva - e o fato de o homem que violou a filha de João ser negro. Nesse ponto, com matizes diferentes de linguagem, o doutor, Carlito e João têm a mesma opinião. Aliás, nenhum deles fala o nome do personagem negro.

A integral exposição do protagonista revela todos os aspectos da desagregação. A degradação mais profunda se manifesta pela profanação do espaço da casa e pela reificação da filha, tomada como objeto de troca em negociação de ordem sexual. Desenha-se uma hipérbole da degradação, pois os fatos ocorrem em um mesmo espaço: enquanto a filha assiste ao procedimento lúbrico do pai, este presencia a violação dela. Nenhum dos personagens - doutor, Carlito e João - aborda esse aspecto. Todos são unânimes em concentrar a culpa no personagem negro. A prisão de João, consequência visível da degradação, se vê atenuada pelo espírito corporativista da sociedade machista. A condenação do procedimento dele é meramente formal e, ainda assim, limitada.

A lubricidade senil vem a público e é exercida de modo radical. A menina, com quem o protagonista mantém contato, tem doze anos e está fugida de um asilo, sinais de uma fragilidade extrema. A radicalidade é ampliada pelo meio com que a menina é conquistada: permuta com a própria filha de João. A absoluta falta de parâmetros leva o protagonista a uma grotesca perda de limites, traduzida na bebedeira, na prática sexual coletiva, no excessivo barulho, além da já referida permuta. Muito barulho e pouca ação - equivalentes a muito discurso e pouca realidade - constituem sintoma típico do comportamento lúbrico. A ausência de medida resulta em que o

próprio João denuncia seu procedimento deletério: a música alta motiva a intervenção da polícia. O discurso de Carlito arremata a caracterização da lubricidade senil, ao documentar a impotência: "- Não fez mal para ela /a menina de doze anos/" (p. 77). Frise-se, porém, que a explicitação da impotência atende a conveniências. Tendo o comportamento do protagonista vindo a público, a impotência forçosamente também veio à luz, como atenuante do fato.

Despreparado para enfrentar o insucesso conjugal, agravado pelo fato de que a mulher o desprezou e o traiu, o protagonista perde os referenciais. A desagregação interna está representada em todas as características físicas e psicológicas dele. Ocorre uma regressão, aproximando-o ao comportamento do menino e até ao do bebê. A descrição física acentua esse aspecto: "corpo do menino de oito anos" (p. 74), semelhança com a menina de doze anos ("- Tivesse mais /de doze anos/, doutor, já seria maior que ele.", p. 77), peito sem nenhum cabelo (p. 77), uso de diminutivos (carinha, hominho, lingüinha, etc.), "um fio de baba fosfórea no queixo imberbe" (p. 75). A desarticulação postural, visível pelo entorpecimento e pela incapacidade de comandar os próprios movimentos, é forte indício da incapacidade de reação. Inabilitado para processar psicologicamente os reveses, João transfere os sintomas para o físico: não consegue ficar de pé, sente um sono insuperável. O desnorteamento é concretizado em dois momentos: João "oscila perigosamente no degrau" (p. 75) e, ao ir embora, "pende para cá e para lá" (p. 78). Os bebês dormem bastante, não têm capacidade de se locomoverem por si próprios e não controlam certas funções orgânicas. Essas circunstâncias geram intensa dependência. João admite essa dependência, chegando até a confessá-la, em relação ao doutor: "- O doutorzinho é meu pai." (p. 78). A cena que mais caracteriza a postura infantil é a em que o protagonista é "- (...) Carregado - nu e esperneando de botinha vermelha - no colo de um praça." (p. 77).

À desarticulação postural, corresponde a desarticulação do discurso. O protagonista não interfere, enquanto os outros contam a história dele, limitando-se a frases curtas e a observações repetitivas. Essas observações, voltadas principalmente contra o negro, estão carregadas de uma agressividade infantil. Ao invés de reação adulta, o protagonista opta por balbuciar vitupérios estéreis: "Peste de negro"; "O negro sujo"; "Esse negro porco."; "O diabo do negro sujo."

O narrador é o responsável pela composição da descrição física de João, que contém elementos do grotesco e do irônico. O grotesco resulta da mistura de características de idoso e de menino, ambas com contornos

realçados. O irônico se revela quando o narrador, penetrando nas intenções do protagonista, lhe atribui qualidades incompatíveis com o estado físico descrito: "O gigante dos colibris" (p. 78); "Furioso o Colibri ostenta na cinta o punhal e a pistolinha." (p. 78). Por si só, a menção ao apelido é irônica, mormente porque desagrada o protagonista; além disso, a absoluta falta de condições para usar o punhal e a pistolinha torna a fúria risível.

Essa postura do narrador se contrapõe à não-aceitação da realidade pelo protagonista. Ao abordar a violação da filha pelo negro, João expressa primeiramente o desejo - "- (...) Toquei o porco do nego." (p. 76) - para, relutantemente - "- (...) Tanto quer saber." (p. 76) -, somente após pressionado pelo doutor, contar a verdade - "- (...) Ajeitei o paiol para o nego." (p. 76). Como outros exemplos de recusa da realidade, há o inconformismo com a baixa estatura - o uso da botinha com salto -, com a prisão, com a divisão de bens - "- Os três barracos são meus." (p. 78) - e com o pagamento de pensão à ex-esposa.

A imagem que melhor retrata essa não-aceitação da realidade é a lágrima suspensa no olho. Ela representa um estado de fragilidade emocional que não quer ser assumido por inteiro. Essa situação intermediária entre a exposição do sentimento e o apego ao modelo - "homem não chora" -, conjugada ao inconformismo, explica a frustrada tentativa de suicídio. Abalado, mas impotente para atitudes severas, o protagonista não aperta suficientemente o laço da corda usada para o enforcamento. Absolutamente desestruturado, o protagonista é pateticamente definido pelo doutor como "O último dos heróis." (p. 77).

XXII. *O quinto cavaleiro do apocalipse*

O conto *O quinto cavaleiro do apocalipse* (Virgem louca, loucos beijos) mostra, no tempo presente, o protagonista recolhido a casa. No entanto, a visita do amigo André lhe suscita reminiscências que vêm a construir a trajetória sexual do homem machista, a partir de exemplos próprios e alheios.

A narrativa dá conta inicialmente do estado de degradação em que se encontra João, para, posteriormente, trazer à luz, pelo diálogo entre os amigos, as reminiscências. Tal sequência confere ao histórico o papel de

demonstrar como os valores e as convicções de João explicam o destino que ele tem. Rearranjando-se os elementos em uma certa ordem cronológica, percebe-se o percurso usual estipulado pela cosmovisão machista, a começar, na infância, pelo apego a fetiche - "- (...) o vestidinho de tia Lola...Ali enterrava a cabeça, respirava fundo. Jardim das delícias, nele me perdia. (...) O cheirinho está comigo. Na dobra da pele. Debaixo da unha." (p. 92) - e a práticas "voyeuristas" - "espiando lá da moita", as "santas polaquinhas sem calça" (p. 91). O fato de os atos serem realizados às escondidas revela a noção de culpa desde cedo vinculada ao sexo e a admissão de vias oblíquas - roupas, prazer visual - como procedimentos válidos. Vangloria-se o protagonista de que, aos dez anos, "Já era doido por mulher." (p. 95), numa adesão ao clichê que enaltece o precoce interesse pelo sexo, desconsiderando, tal como na idade avançada, o critério biológico. Na juventude, as reminiscências se voltam para as mulheres que mantinham relações sexuais com frequência e por isso são desvalorizadas - Dolores, que "ia com um depois do outro" (p. 95), e Sílvia "que foi minha, que foi tua, que foi nossa." (p. 96) - e para as musas do cinema, destinatárias das fantasias sexuais - "- (...) Escrevi três cartas de amor para a Diana Durbin. (...) Ao pé da página - prova suprema do amor - o contorno em nanquim do falo ereto." (p. 98). Em ambos os casos, a reificação, tratadas as mulheres como meros aportes do instinto sexual do homem.

Às mulheres que os personagens conheceram é destinada uma avaliação invariavelmente cruel e depreciativa, de acordo com o procedimento-chavão dos homens idosos que, à vista do envelhecimento da mulher, sentem-se superiores. O principal critério para a avaliação da mulher, na sociedade machista, é a beleza física, alterada com o passar dos anos, situação a que os homens não estão sujeitos. À constatação da decadência da beleza, João e André acrescentam, em alguns casos, a insanidade mental, como sinal de degradação acentuada, resultado da exposição excessiva a que se submeteram, na condição de mulheres mais ousadas. Essa desestruturação que conduz a finais degradantes e/ou trágicos - suicídio, alcoolismo, loucura - é motivada pela perda da auto-estima, dado o desprezo geral da sociedade.

Do casamento, João se recorda unicamente das dificuldades encontradas para desvirginar Maria - motivo de glória para o homem machista - e das vantagens e desvantagens de, por força da "educação antiga", Maria não ter entendimento sobre sexo. Nessa mesma fala, o protagonista confessa o hábito de frequentar "inferninhos", completando o modelo: sexualidade reprimida dentro do casamento, infidelidade masculina tolerada pela esposa. Trata-se, afinal, de uma continuidade da dissociação entre sexo e realidade. O sexo na infância é transferido às vias oblíquas e na juventude às fantasias e às

relações reificadas. Após o casamento, a situação não se altera. A realidade - o casamento - é rejeitada, prosseguindo a busca da sexualidade de modo reificado.

É possível perceber a absorção integral do modelo machista pelos personagens, em função dos comentários que apresentam sobre outros homens. O ídolo de João e de André é Nonô, sendo parâmetro para a admiração a quantidade de mulheres que conquistou, na condição de "grande boêmio e galã" (p. 96). O tom com que recordam a morte violenta por ele sofrida aproxima-a da de um valoroso guerreiro que tomba durante a luta. Por isso, os personagens manifestam vontade de se incorporarem ao episódio: "- (...) Uma gota de sangue espirrou em mim e você." (p. 96). Outro exemplo bem valorizado pelos personagens é o de Bortolão, que assume publicamente a relação com a amante, mas preserva o casamento em virtude da submissão que impõe à mulher. Observe-se que todas essas avaliações são feitas no presente, o que demonstra perdurar nos personagens a mesma cosmovisão. Não há qualquer reflexão crítica sobre os comportamentos adotados no passado.

A sociedade incentiva que o homem transite por dois mundos, compostos por diferentes "classes" de mulheres - a das ousadas e a das casadoiras -, enquadrando-se em cada uma das situações conforme as conveniências, de acordo com o que prescreve a cartilha machista. Essa vida dupla enfrenta, com o passar dos anos, impasse entre a continuidade forçada da atividade sexual extraconjugal e a contenção. Ao se recolher a casa e ao se tornar alcoolista, João sinaliza, concomitantemente, fuga e rendição à realidade. Nesse contexto, a única estrutura que permanece intacta é a do modelo machista de casamento. O interesse de manter a esposa ao seu lado introduz no discurso do protagonista expressões elogiosas, como "guia tutelar" e "anjo benfazejo" (p. 89), a ela dirigidas. Isso não vai além, todavia, da necessidade de conservar o suprimento da dependência material. Fiel ao seu papel, Maria se mantém submissa, cumprindo as tarefas de esposa e mãe. E mais: sempre silente, escuta alguns dos relatos de aventuras sexuais do passado do marido e dele recebe alfinetadas. Entre estas, a avaliação positiva do desprezo devotado às esposas: nhô Silvino Pádua é considerado homem de sorte por, ao ficar cego, não enxergar nhá Zefa, enquanto Tio Paulo, traído pela amante e enterrado ao lado da esposa, é exemplo de fracasso. Por sua vez, João exerce com convicção o poder no espaço da casa. A postura provocativa, exibicionista e, ao mesmo tempo, desleixada de circular de cuecas pela casa, inclusive expondo os órgãos genitais, é um dos modos de compensar a limitação exterior. (Nesse sistema de compensações, a linguagem

evocadora de reminiscências eróticas substitui a ausência de prática sexual no presente.) À retração fora de casa, opõe um comportamento provocador dentro da casa. Porém, mesmo nesse âmbito, as atitudes dos filhos relativizam a força de João, ao que ele reage com um cinismo que não passa, tal como o alcoolismo, de maneira de anestesiar a constatação da realidade.

É por estar nos limites da casa que o protagonista exhibe ereção, na presença do amigo: "- (...) Olhe. O bichão em riste." (p. 90). Essa conversa "de homem para homem", à primeira vista acumpliciadora, acaba por desenvolver uma competição entre o protagonista e André. Em meio a falsas autocríticas, preocupam-se em provar um ao outro a continuidade da potência sexual. Todavia, tanto quanto se sente incapaz de sair de casa, o protagonista confessa-se impossibilitado de ejacular. A aparente solidariedade de André, na verdade, acirra a competição. Ele ironiza João, ao indagar - "- Não será o contrário?" (p. 99) - e, posteriormente, fala de sua ejaculação precoce. Nenhum dos dois se qualifica como impotente. Para admitirem parcialmente a realidade e passarem a imagem de consciência da própria condição, confessam alguma fraqueza. Na verdade, porém, essas confissões têm o objetivo de ressaltarem a existência de alguma atividade sexual. A ênfase com que João aborda a permanência de ereção é um dos melhores exemplos da preocupação que o homem tem com a manutenção da virilidade até o fim da vida: "- Veja bem. Não é falta de ereção. (...) - Não consigo é acabar." (p. 99). Diz isso na presença da esposa, a contar com o falso assentimento de quem cala, aparentemente consentindo.

A não-utilização de recurso artificial - injeção - para o incremento da sexualidade é outro sintoma da limitação que o protagonista se impõe. Tanto quanto se sente seguro apenas nos limites da casa, apega-se ao discurso de que consegue ereção, mas não se arrisca à prática de se dopar com injeções. Ciente do avanço da idade e cioso da saúde, opta por preservar a vida, tentando conciliar a auto-estima - ereção, poder dentro de casa - com as limitações ditadas pela realidade.

Além disso, as circunstâncias de o protagonista admitir que seu problema é "não ter fé", não acreditar em nada (p. 87), de se comparar ao filho que sofre de doença mental e de confessar o medo de sair à rua induzem à idéia de que aceita a realidade. No entanto, tais constatações traduzem, na verdade, um desnorreamento, resultante da saturação do modelo em que João se apoiou. Tanto é que, ao invés de, na extensão da autocrítica, examinar o passado sob outros olhos, o protagonista continua defendendo os mesmos conceitos. Isso confirma que a autocrítica é tão-somente verniz para esconder a fuga à realidade, bem caracterizada pelo alcoolismo. A preservação da

relação com a esposa em moldes machistas e as razões do medo e da descrença reforçam essa conclusão.

A confissão do medo é uma das características mais marcantes do protagonista. O histórico de sua vida sexual, pontuada por procedimentos machistas, deságua no duelo entre a obsessiva manutenção da atividade sexual e a contenção. A dependência da bebida alcoólica, ao tempo em que permite ao protagonista fugir da realidade, lhe retira a autonomia e acaba por, de certa forma, funcionar como substitutivo do desejo sexual. Nesse contexto, João opta pela contenção, subsidiando-a com o medo. A imagem do quinto cavaleiro do apocalipse, como portador do castigo que o protagonista teme, representa a sensação de culpa. Na tensão entre a concepção de sexualidade apregoada pelo machismo e a busca da felicidade conjugal, sempre prevalece aquela, marcada pela eterna impressão de estar fazendo algo errado, bem como pela idéia genérica de culpa ligada ao sexo. Entretanto, não é só a punição pelos erros que está simbolizada na figura do quinto cavaleiro. É também a própria consciência da impotência que leva o protagonista a atribuir perigos à rua. Sabendo das limitações, teme pelo fracasso absoluto, isto é, inclusive a falta de ereção, e resguarda-se dele, ancorado ao medo e à bebida alcoólica.

A cena do final do conto traduz a ambivalência da situação intermediária entre a contenção para evitar o fracasso e a intenção de continuar os procedimentos machistas: "Treme o lábio e pisca o olho. Mas você chora? Nem ele. Ainda é um durão." (p. 101). A manutenção do comportamento-clichê "homem não chora" mantém o protagonista vinculado ao ideário machista, mas a iminência de o choro acontecer aponta uma mudança. É como se o homem chegasse a uma situação-limite em que estivesse prestes a admitir, como consequência do passar dos anos, a impotência, mas esbarrasse numa força maior - o condicionamento cultural, uma imagem a manter - e não ultrapassasse a linha divisória.

A participação do narrador, em função da predominância dos diálogos, se volta para a composição de molduras da degradação do protagonista. Essas observações esparsas indicam uma implacabilidade, que se consolida na represália encravada no meio do conto: "O grande João, um galã, assassino de corações, é isso?" (p. 91). Parodiando o próprio protagonista e o personagem André, a tripudiar sobre o destino infeliz das mulheres que conheceram na juventude, o narrador constata o estado degradado em que se encontra João, contrastando-o, ironicamente, ao passado "glorioso" do protagonista.

Explicitando todo o percurso do homem machista, o conto flagra, no tempo presente, o personagem idoso se deparando com as primeiras manifestações da impotência e com as reações psicológicas de medo e retração disso decorrentes. A continuidade desse percurso é dada por referência de João e André a alguém mais idoso do que eles. A avaliação que fazem de Quinco é permeada por falsa complacência - "o pobre", "Também com setenta anos." (p. 94) -, pois, na verdade, trata-se de uma busca de reforço da auto-estima, mediante a comparação com alguém que, pretensamente, se encontra numa posição pior, e de uma exemplificação da diferença de critérios para a avaliação do outro. Como os personagens se auto-avaliariam, ao completarem setenta anos? Certamente como Quinco, ou seja, amoldando-se ao postulado perda da virilidade igual a perda da vontade de viver - "- (...) Sabe o que disse? *Agora estou...* E o dedo torto inclinado para o chão. *Viver para quê, João?*" (p. 94) - e evitando pronunciar a palavra impotência, assim como se evita falar o nome de doença grave.

Portanto, este conto se apresenta como síntese de todos os passos do percurso do homem machista, bem como de certos elementos básicos de sua relação com a sexualidade, desde a infância até a idade avançada. Dentre esses elementos, um enunciado lapidar é construído pelo personagem André - "- (...) Entre duas almas a única ponte... (...) ...é o falo ereto." (p. 90) -, a expressar taxativamente a importância fundamental do sexo e da virilidade para o homem machista e a radical exclusão do sentimento, com a conseqüente reificação das relações homem-mulher. A aplicação desse modelo, no entanto, não tem êxito, como o próprio conto demonstra. Ao protagonista a única estrutura que restou foi a do casamento, ainda porque a esposa se manteve submissa. Por essa razão, ele não ultrapassa os limites da casa, temeroso do castigo que possa lhe advir por ter seguido os passos do modelo.

XXIII. *Um passeio no inferno*

Em *Um passeio no inferno* (*Lincha tarado*), a distribuição dos assuntos obedece a uma divisão nítida. Primeiramente, aborda-se a doença, que monopoliza a maior parte da narrativa, para, na seqüência, tratar-se da lubricidade senil. À doença corresponde o espaço da casa em que o protagonista está confinado. À lubricidade corresponde o espaço do quintal.

A doença - derrame - por si só é grave e a força com que se abate sobre o protagonista se mede pelo coma de três dias e pela extensão da seqüela: a imobilidade de um dos lados do corpo. Essa diferença entre os lados do corpo é metáfora do bifrontismo que caracteriza o protagonista. O bifrontismo pode ser traduzido em vários pares: vida e morte, saúde e doença, passado e presente, virilidade e impotência, desejo e realidade, quintal e casa, falsidade e verdade. Predominam os segundos elementos dos binômios. A severa limitação dos movimentos e a integral dependência dos outros conduz o paciente a uma passiva espera da morte, tal como o pseudo-eufemismo empregado pelo personagem André sugere: "- (...) *Não se incomode, nhô João. Minha mãe teve a mesma doença. E durou quatro anos.* Eu perguntei: *Daí o que aconteceu? Daí ela se finou.*" (p. 82).

A falsidade vem, inicialmente, de fora para dentro do protagonista. Os outros personagens, membros da família e Carlito, se encarregam de transmitir uma falsa imagem ao idoso, a começar pelo lugar-comum da ocultação da gravidade da doença. Carlito explora elementos significativos para tentar recuperar a auto-estima de João: "- Cada vez mais firme."; "- (...) Sempre um galã." (p. 81); "- Até mais bonito. Mais gordo."; "- Que nada. Isso é saúde." (p. 82). São falsamente enaltecidas a beleza física e a boa saúde, pressupostos da manutenção da virilidade, implícita no uso da palavra firme.

À primeira vista, o protagonista parece estar do lado da verdade, ao demonstrar consciência da própria condição. Entretanto, tudo não passa de simulacro com o intuito de obter os estímulos que o remetem ao lado da falsidade. Os primeiros elementos dos binômios, entre os quais se destaca a falsidade, são instaurados pelo discurso dos outros personagens, mas também pelo do protagonista. É significativo que o derrame tenha afetado o lado esquerdo do corpo de João. O lado esquerdo do cérebro, onde está localizada a linguagem, ficou preservado, conforme constata um dos personagens: "- Sorte, não afetou a fala." (p. 81). Chega a ser caricatural a disparidade entre a doença e a versão que o protagonista a ela empresta: "- A bendita gripe me

pegou." (p. 81). Adiante, outra hipótese inusitada: "- Foi um mau jeito. Agora eu descobri. Do maldito vento encanado - essa velha com a mania da porta aberta." (p. 81).

Mesmo sendo a autocomiseração um recurso retórico para chamar a atenção dos outros, ela é reveladora do modo como João encara, no bifrontismo, o lado da verdade. O inconformismo, nota dominante, surge na linguagem, em expressões como "- Era só uma tola coceira."; "- Sem serventia, a desgraçada." (p. 82); "- ...começo a brigar. (...) - Com a minha cabeça." (p. 83), denotativas de aspereza e de atitudes impacientes. O corpo, signo mais autêntico do que a palavra, dá com mais precisão a dimensão do multifacetado inconformismo de João: a emoção do choro, o esforço em demonstrar potência ("O aperto bem forte da mão válida." - p. 81), em resistir à doença ("Em vão forceja,... - p. 81), a ocultação do sintoma da doença, escondendo a mão sob a capa, e a raiva ("Duramente belisca a mão traidora." - p. 82). Outro elemento que auxilia a compor o quadro de oposição à doença é a vaidade com que o protagonista se veste e cuida do cabelo e da barba e a recusa ao boné xadrez e à manta de lã, símbolos da velhice inválida.

Como a fragilidade do protagonista é evidente e a falsa imagem, absolutamente inconvincente, discreta é a participação do narrador. Ele chega inclusive a incorporar totalmente o discurso do protagonista, como se nota na qualificação de Maria, esposa de João: "traste de velha" (p. 80) e "megera de perna cambaia" (p. 82). As outras intervenções do narrador se limitam a dar conta de ações não verbalizadas e de descrições complementares, pouco frequentes no conto.

A transição entre a parte relativa à doença e a referente à lubricidade senil se opera ao primeiro contato do protagonista com o quintal. O fato de o deslocamento ter sido feito com o auxílio do genro e do compadre, somado a que o espaço, embora transmita a impressão de abertura, por ser ao ar livre, está circunscrito aos limites do terreno da casa, apontam para a inexistência de um efetivo movimento para fora. Portanto, a abertura é ilusória, eis que apenas evocativa de sensações passadas, desempenhando papel análogo ao da linguagem.

A sensação que corresponde ao contato com o novo espaço, aparece sob a forma de uma "gorda lágrima" (p. 83), que traduz um misto de tristeza - realidade - e alegria - desejo, reminiscências -, confirmado pela subsequente concomitância de choro e riso. Essa mistura de sentimentos é também indicativa de bifrontismo, reforçado pelas expressões "na flor dos setenta e sete anos" e "tossir de satisfação" (p. 83). A fusão dos contrários numa mesma imagem, tal como a do corpo do portador de seqüelas de

derrame, mostra o convívio, lado a lado, de desejo e realidade. O predomínio da realidade é, no primeiro caso, dado pelo emprego da ironia desmistificadora e, na segunda expressão, pelo fato de que a expansão do desejo se vê cerceada pela realidade.

No espaço pseudo-aberto do quintal, criam-se condições para que se desenvolva uma conversa "entre homens", permitindo que um personagem, provavelmente o genro, explicita a lubricidade do protagonista, de modo não-valorativo. Por isso, funciona, ao mesmo tempo, como denúncia e, aos ouvidos de João, como elogio. O modo escancarado como o genro aborda a questão põe à mostra a obsessão do protagonista, caracterizada pelas expressões "Só fala em mulher." e "Nem uma escapa!" (p. 83). A linguagem novamente instaura a falsidade e é a ela que o protagonista se apegue. Tanto se envolve na realidade criada pelo discurso do genro que o adverte para baixar o tom de voz, sem se dar conta de que isso é necessário porque eles se encontram num espaço pseudo-aberto, em que João está confinado.

A ordem em que se estrutura o conto é fundamental para a geração dos significados. Somente após desenhado todo o quadro da impotência, motivado pela doença, aborda-se a sexualidade. Isso torna patética a cena final, pois existe a certeza de que apenas o protagonista acredita, ou melhor, quer acreditar no discurso. Trata-se de um esforço desesperado para se agarrar à vida, escorado no bordão manutenção da virilidade igual a manutenção da vida. O protagonista se apegue à ilusão do discurso, do qual as metáforas - abismo de rosas, tropa galopante com espadas e bandeiras - constituem irônico pano de fundo.

XXIV. *Chorinho brejeiro*

O precário estado de saúde de Nhô João, protagonista de *Chorinho brejeiro* (Chorinho brejeiro), o confina ao espaço da casa e à integral dependência em relação à companheira. A visita do advogado, André, ao invés de representar um meio, mesmo que oblíquo, de o personagem idoso retomar, pelo discurso, a sexualidade, documenta a total restrição a que Nhô João está submetido. Afinal, a companheira, Nhá Maria, se impõe pela presença física e pela voz, impedindo que se estabeleça o clima necessário a conversas entre homens. A dificuldade de o protagonista se deslocar

determina a limitação, pois, concretamente, o espaço da sala, ao qual os personagens estão adstritos, é, neste conto, inteiramente dominado pela esposa.

O discurso da companheira se centra nas doenças de Nhô João, dados de realidade que dão a ela algum poder. Por isso, aborda-as reiteradamente, como forma de compensação da opressão sofrida. A concreta interferência de Nhá Maria - "- Então o doutor... (...) - ...sofre da vista." -, em contraposição ao falso estímulo - "- Não parece /mal/." (p. 107) -, dado por André ao protagonista, tem por objetivo fixar a realidade. Tal como a ocultação da realidade da doença funciona como instrumento para alimentar a ilusão da manutenção da sexualidade, a constante lembrança dessa realidade procura fazer com que o protagonista perceba claramente a impossibilidade e se resigne a ela.

Essa sensação de controle sobre a situação permite à companheira, inclusive, tripudiar sobre Nhô João, ao revelar que sabe qual é o assunto preferido dele e de André: "- Ele gosta de conversar com o doutor sobre os causos de dantes." (p. 108). À voz da mulher corresponde o silêncio dos homens, porque descaracterizado fica o segredo e, conseqüentemente, o relato perde toda a força. A invasão da mulher em esfera reservadamente masculina a desnatura. Nessas circunstâncias, cabe ao narrador explicitar quais são os "causos", efetivando, pela intertextualidade, o elo com contos em que os relatos de aventuras sexuais se apresentam em detalhes. Na única rápida oportunidade em que André e o protagonista ficam a sós, percebe-se que o próprio Nhô João omite-se em relação à sexualidade, optando pela neutralidade das reminiscências da profissão, concluindo com um significativo "Tudo passou." (p. 111), indicativo de consciência de rendição. De outro lado, cresce a força de Nhá Maria, na concentradora fala "- Só eu sei das festas, doutor." -, a que se segue a queixa: "- O que sofri todos esses anos. Nosso hominho espalhou filho no mundo. (...) " (p. 111). Incapaz de reagir à opressão enquanto o homem detém o poder, a mulher, prevalecendo-se da fragilidade dele, inverte as posições, monopolizando o discurso e devolvendo a opressão. Isso caracteriza uma adesão ao modelo machista de relacionamento desigual e de oportunismo. Assim como o homem busca frágeis destinatárias do desejo, sobre as quais possa exercer o domínio, a mulher aguarda que o homem enfraqueça para reagir à submissão sofrida.

Por representar tão-somente o avesso do modelo e não promover nenhum questionamento profundo, a rebeldia da companheira produz apenas efeitos superficiais. A estrutura de poder do homem permanece intacta, tanto que ele continua a controlar integralmente os negócios - salienta o narrador

que o protagonista "Pode ser destruído mas não vencido,..." (p. 113) -, contando, para isso, com a colaboração do doutor, que funciona como extensão do protagonista em direção ao espaço da rua. Se a companheira consegue obstar essa extensão quanto à sexualidade, não tem o mesmo êxito quanto aos negócios. Lacônico enquanto a conversa gira sobre a sua própria doença, o protagonista, embora ainda verbalmente econômico, muda o tom do discurso ao tratar de negócios. Dos dois vínculos existentes entre ele e o doutor - cumplicidade entre homens e profissional - subsiste integralmente o segundo. A relação de cumplicidade, subterrânea em função da presença de Nhá Maria, vem à tona pela confiança que Nhô João aparenta ter no doutor André, materializada por palavras- "- Não carece /ler o recibo/. O doutor sabe o que faz." (p. 109) - e pelo ato de assinar o recibo. Todavia, a desconfiança recíproca, verificada no diálogo sobre a multa recebida do devedor, desmente a irrestrita cumplicidade. Fica bem configurada a agilidade do doutor, fazendo sempre valer sua superioridade sócio-econômica. Essa mesma atitude de cumplicidade relativa leva o doutor a aderir a certas postulações de Nhá Maria. As doenças determinam o definitivo afastamento do protagonista do meio machista em que circula o doutor; portanto, este não vê razão em preservar a cumplicidade.

Porém, o advogado auxilia o protagonista a manter o domínio sobre os negócios. Aliás, nesse mister, a convicção do personagem idoso é inabalável: ele se recusa a assinar escrituras, a casar legalmente com a companheira, a fazer testamento em favor da esposa, a contar-lhe o segredo do cofre. Conclusiva é a admoestação dirigida à companheira: "- Não chega o dinheiro que já dei?" (p. 113). Esse apego aos bens materiais, além de demonstrar a manutenção do poder, aponta para a expectativa de superação das doenças e a retomada da vida, ou seja, na ótica de Nhô João, a retomada da atividade sexual. Isso é confirmado pelo doutor: "- Mecê se cuide. Para gastar o dinheirinho..." (p. 110). No pólo oposto, percebendo essa estratégia, a companheira augura a morte do protagonista. O narrador, por sua vez, detecta o desejo íntimo do personagem idoso: repúdio à perspectiva de morte iminente para dar lugar à vontade de viver. As observações de Nhô João sobre si próprio - "- Estou mal... bem mal..." (p. 107) ; "- Doente de velho. Os anos estão apertando. Ocupo quatro médicos." (p. 107); "- Que nada. Estou no fim." (p. 108) - não expressam com fidelidade o que o protagonista sente. É o narrador que identifica o desejo: "Ao ouvir amanhã, /Nhô João/ arregala o olho sangrento - não tem falado em três meses que, para ele, são no mínimo seis ou doze?" (p. 113); "Se dele depender, não antes de vinte e quatro meses." (p. 114). A aparente consciência da realidade é apenas um verniz que recobre o inconformismo com as limitações geradas pelas doenças.

Ao revelar o desejo íntimo do protagonista, o narrador não está a ele se associando. Está, ao contrário, mostrando o quanto o personagem idoso se encontra em ponto cego, ao resistir a admitir a realidade. É essa realidade que o narrador transmite com detalhes, tintas carregadas e uma ironia soturna. Essa ironia toma como substrato a morte, qualificando o protagonista como "cadáver na sua pompa fúnebre" (p. 107) e compondo a imagem de que "Só falta a gravatinha para tirar o retrato de pé no caixão." (p. 107). Estabelecendo uma ponte entre causa e efeito, o narrador recorre a variadas imagens para demonstrar que a situação atual do idoso se afigura como punição pelo comportamento deletério do passado. A imaturidade, como causa da represália, é revelada pela descrição "Cara de velho no corpo do menino, sentadinho de castigo,..." (p. 106), e a força da punição advém de referências bíblicas: "a sétima trombeta do anjo vingador" (p. 107) e "o quinto cavaleiro branco do Apocalipse" (p. 110).

Por outro lado, a definitiva ausência de sexualidade no presente é trazida ao texto pela metáfora da alimentação. A companheira informa que o protagonista "- Já não come. (...)", enfatizando: "- (...) Não come, doutor. Sabe o que é, nada, não comer? Parece criança. Até caldinho não aceita. (...)" (p. 110). A comparação do protagonista a uma criança, a absoluta recusa dele a se alimentar e a associação, na mesma fala, ao fato de que Nhô João parece não se importar que falem abertamente de sua morte dão conta da intensidade da prostração do personagem idoso. Sexo e vida estão intimamente relacionados, no homem machista. A perda do apetite e a aceitação, mesmo que apenas aparente, da morte compõem um quadro de desalento, correlacionado à impossibilidade de prática sexual. Nesse contexto, a carência assume disfarçadas formas de busca de afetividade. Assim é que a companheira comenta que o protagonista "precisa de alguém perto." (p. 112). Toma o personagem idoso a doença como pretexto para expressar o anseio por afeto.

Ao final do conto, somam-se as vozes da companheira e do narrador para se contraporem aos resquícios de desejo de Nhô João. Enquanto a companheira o adverte para os riscos do pequeno deslocamento que ele pretende fazer entre a cadeira e a porta da casa, o narrador enumera os símbolos da velhice inválida. A supressão do deslocamento, essencial, no modo de proceder do homem machista, para a manutenção da sexualidade, significa especialmente limitação de ordem sexual. Parodiando o mito da eterna virilidade, cuja imagem mais recorrente é a de o homem morrer praticando relação sexual, o narrador opõe enfaticamente a realidade mais temida pelo protagonista, ao sentenciar: "Nos braços da menina de quinze

aninhos não será o último suspiro." (p. 114). Essa sentença fecha o conto em que nenhuma referência concreta à sexualidade parte do personagem idoso, ilhado pelas doenças e pelo cerco promovido pela companheira. Assim como a voz da companheira toma o lugar da voz do protagonista, as doenças tomam, no conteúdo do discurso, o lugar das fantasias sexuais.

XXV. *Certo, cara?*

O conto *Certo, cara?* (Meu querido assassino) retrata o modo de vida usual a partir da década de 80, em famílias de classe média: grande importância da tevê, trabalho à noite, aula de Inglês, aquisição financiada de apartamento, empréstimo bancário tomado com frequência. A par disso, as relações interpessoais também sofrem alterações. O tratamento dispensado pelo pai ao filho, ao menos na linguagem, se torna mais igualitário: "- (...) Amanhã nós compramos /o presente/, não é, amigão?" (p. 102).

Na relação homem/mulher, as mudanças se fazem sentir desde a corte, em que a mulher participa ativamente, inclusive tomando a iniciativa à revelia do homem: "- (...) Dizia para todos que era o coroa dela, sem eu saber." (p. 103). Participação e iniciativa estão estreitamente ligadas à voz. Na narrativa, existe uma equivalência entre os discursos do homem e da mulher. O diálogo é ágil e tenso, porque a cada observação de João, Maria apresenta réplica.

Diferentemente do discurso do homem, o da mulher é objetivo, desenvolvendo questionamentos diretos e concisos. Ao indagar sobre a situação financeira de João, Maria pergunta: "- Quanto tu tem?" (p. 102). À objetividade, soma-se a agressividade, principal via de busca de equiparação ao homem. A caracterização, no conto, da diferença social entre a mulher e o homem - clichê próprio aos relacionamentos homem idoso/mulher jovem - se faz por meio da agressividade, reforçada pelo emprego de uma linguagem oral bem demarcada, em que o uso do tu sem a respectiva concordância verbal confere informalidade que mostra a ausência de hierarquia entre o homem e a mulher. Esse mesmo propósito pode ser verificado no vocabulário por ela utilizado.

Completando o quadro de mudanças, Maria ingere grande quantidade de bebida alcoólica, ostensivamente à frente do companheiro.

Entretanto, as alterações são apenas de forma, e não de fundo. O tom do discurso é agressivo, mas, em essência, não representa mais do que a incorporação, ao avesso, dos valores machistas. O uso de expressões puramente interjetivas - "guapeca lazarento" (p. 104), por exemplo - e de ameaças vagas - "- Não esqueça. Tudo que tu me faz. Certo, cara? Tu me paga." (p. 104) - mostra que o discurso é totalmente destituído de argumentação. Se o homem, no contexto machista, procura se afirmar perante a mulher pelo exercício da sexualidade, ela, ao se contrapor ao protagonista, questiona a virilidade dele. Ao adquirir equivalência no discurso, a mulher, ao invés de construir um discurso próprio, apenas inverte as posições do discurso machista. A reiteração do bordão "Tu não é homem" (p. 102, 103, 104 e 105) demonstra o alvo escolhido por Maria para, conscientemente, ferir os bríos do protagonista.

Embora a caracterização de João aponte para uma idade inferior a sessenta anos, a companheira procura qualificá-lo como "velho", justamente porque o avanço da idade está associado à perda da potência sexual. A crescente agressividade termina por unir, numa mesma frase, os dois elementos: "- (...) Tu não presta na cama, velho porco." (p. 105). Proporcionalmente à explicitação da rejeição sexual, desencadeia-se a violência física praticada pelo narrador-personagem. Ao nojo que Maria diz ter sentido "Desde o primeiro dia" (p. 104), ele responde com um soco. À invectiva acima transcrita, acirra-se a violência, até que, diante de nova provocação de mesma ordem - "- (...) Nem para matar tu é macho." (p. 105) -, o protagonista comete o assassinato.

Como João é o narrador, algumas informações, particularmente a de que pretendia se suicidar e a arma acabou disparando contra Maria, devem ser tributadas à necessidade de se justificar. Assim, na reprodução do diálogo, a ponderação com que ele procede, contrastada à contínua agressividade da companheira, pode ser posta em dúvida. De qualquer modo, o teor das acusações com que João contra-ataca passa pelos mesmos clichês. A insistência maior recai sobre o adultério. O tom é autocomiserativo, ressaltando a "vergonha" sofrida e desenvolvendo falsa autocritica: "- (...) Um velho nunca deve se envolver com mocinha. Acaba sempre mal." (p. 102-3). Por outro lado, Maria contesta incisivamente a acusação de adultério.

Outra ressalva - "relaxada" - contra a companheira diz respeito também ao padrão machista de exigência de atenção aos afazeres domésticos. E o primeiro ponto de atrito, a detonar a discussão, se relaciona ao dinheiro, mantendo-se a distribuição dos papéis. Cabe ao homem o sustento da família e a mulher, ao adquirir voz, tão-somente questiona a distribuição dos recursos.

Esse foco de controvérsia ganha relevo no caso, porque o homem idoso, de acordo com o chavão, se respalda no dinheiro para manter o relacionamento com mulher jovem. A mudança de costumes implica trazer ao discurso, tanto do homem como da mulher, essa constatação.

Ao abordar a questão do adultério, João enfatiza a falsidade da companheira, chamando-a de "cínica", "mentirosa" e "fingida". Observa-se uma curiosa inversão. A falsidade, comum aos personagens masculinos idosos, é atribuída à mulher. Porém, a acusação é recíproca. Duas alterações: o homem critica na mulher comportamento que pratica corriqueiramente e ouve, de viva voz, acusação análoga. A falsidade, portanto, deixa de ser subterrânea, para, dada a condição de igualdade da mulher, fazer parte do diálogo do casal. O fato de a narração ser em primeira pessoa impede a solução das ambigüidades: quem, afinal, é falso? Entretanto, isso chega a ser irrelevante, porque a maior mudança se configura pela incorporação das mútuas acusações ao discurso.

A equivalência de forças no discurso, mesmo sem transformações ideológicas, faz com que o homem, para continuar se sentindo superior, recorra à violência. Isso quer dizer que a relação homem/mulher, em essência, não mudou. A diplomacia e a autocrítica, presentes no discurso do homem, caem por terra quando a acusação da mulher se dirige contra a virilidade. A incorporação pelo protagonista do epíteto de "velho" à própria linguagem é meramente retórica. A prática do assassinato - elemento da realidade - mostra o quanto o discurso ponderado do protagonista não passa de uma falsa tentativa de acompanhar as mudanças sociais. A mulher, por sua vez, ao aderir, pelo avesso, ao discurso machista, trafega por caminho adverso, porque se choca contra a permanência desses mesmos valores machistas que sempre a subjugaram.

2. A PARÁBOLA DA DESORDEM

I. Espaço

O espaço sempre tem sido índice eficaz para se avaliar o comportamento dos personagens de ficção. Os significados que emanam do(s) local(is) escolhido(s) como palco(s) da narrativa são múltiplos e atingem desde a esfera social até a simbólica. No âmbito social, o espaço define se se trata de mundo urbano ou rural, é indicativo da classe a que pertencem os personagens, etc. Simbolicamente, a mudança de espaços pode contribuir para caracterizar um ritual de passagem. Esses são apenas alguns exemplos das potencialidades que o espaço gera na interpretação da prosa de ficção.

Dalton Trevisan retrata época e contexto sócio-cultural brasileiro contemporâneos às datas de publicação de seus livros de contos. Conseqüentemente, as narrativas mostram uma sociedade machista, na qual o homem é educado para mandar. Tal como um país, o microcosmo familiar

tem "território" e "povo" como principais elementos do exercício do poder. O modo como os personagens masculinos interagem com o espaço casa explicita, no plano simbólico, as relações desses personagens com o mundo. Assim, caberia ao homem adulto deter o domínio sobre o espaço - "território" - onde habita. Porém, a par de enfatizar os componentes machistas da sociedade, DT revela a artificialidade e a fragilidade deles. Logo, o que se verifica nos contos é uma tensão constante entre a necessidade que o homem tem de efetivar o mando que lhe cabe e os fatores que dificultam ou inviabilizam esse mando. A velhice acirra essa tensão, pois esses fatores tendem a se agravar. Se na idade adulta, o homem respalda o exercício do poder pela força e vigor físicos, na velhice, nessa mesma sociedade, o suporte passa a ser de ordem moral, fundado, por exemplo, na autoridade que emana do olhar e da linguagem com que o homem controla o espaço sob sua tutela. Se o homem não inspira, pela presença moral, essa autoridade, isso se reflete na relação que mantém com o espaço que o cerca.

A relação com o espaço é tão intensa que repercute no estado de ânimo dos personagens. O exemplo mais claro disso é o inconformismo, a irritação e/ou o desnorreamento dos personagens que perdem o "território" onde efetuavam o mando.

No casamento tradicional, a distribuição de papéis é bem definida, cabendo à mulher permanecer em casa para bem estruturar o espaço onde o homem estabelece o domínio dele. Socialmente, esse domínio se configura pela propriedade do espaço habitado, que garante aos personagens a segurança indispensável ao exercício do poder. Portanto, a noção de posse se aplica tanto ao modelo de casamento como ao sistema econômico em que os personagens estão inseridos. Se o interesse por ter a propriedade do bem onde reside caracteriza um comportamento-padrão na sociedade vigente, justificado até por razões de ordem prática, a obsessão pela posse da esposa transforma um bem abstrato em matéria, numa postura reificadora própria do machismo e da sociedade capitalista.

O anseio dos personagens idosos por controlarem o poder sobre o espaço da casa está diretamente ligado à sexualidade, porque, na divisão de funções, a esposa está incumbida de organizar a casa para o marido, mas não é destinatária do desejo sexual dele. Assim, o homem machista necessita dominar o espaço da casa, para impedir reações da esposa e para, nesse mesmo ou em outros espaços, exercer, ao gosto dele, a sexualidade. Os contos, porém, retratam o constante fracasso da aplicação dessa fórmula.

A mesma análise se aplica aos deslocamentos espaciais. A partir da casa - quartel-general onde o poder é plenamente exercido -, o

homem deve exibir esse domínio, ampliando os limites de sua abrangência para a rua. Tanto mais poderoso o homem, quanto maior o espaço sobre o qual exerça influência. Assim como a necessidade de reinar sobre a casa, no microcosmo familiar, simboliza a avidez de se impor perante o mundo, os deslocamentos espaciais mostram universos mais ampliados em que o homem deságua seus impulsos de expansão do domínio. Porém, a tensão encontrada na relação dos personagens de DT com o espaço onde habitam se vê aumentada quando dos deslocamentos. Extrapolando o âmbito restrito da casa, a disputa pelo domínio nos espaços alheios e/ou públicos apresenta dificuldades maiores.

A velhice, novamente, funciona como amplificador dessa dificuldade, nesse caso de modo mais marcante, porque um dos principais efeitos do avanço da idade é a limitação da mobilidade. Despreparados para encarar com naturalidade esse processo, os personagens de DT se debatem diante da limitação. Para eles, a divisão de espaços - mulher-casa; homem-rua - se cristaliza. Logo, a restrição ao espaço da casa soa como uma efeminação, cuja inadmissibilidade gera angústia, insatisfação ou outro estado negativo de ânimo.

Via de regra, o espaço onde o idoso habita aparece em cena, como nos seguintes contos: *Noites de amor em Granada*, *O convidado*, *O coronel*, *Batalha de bilhetes*, *A náusea do gordo*, *A normalista*, *Conchego de viúvo*, *Moela*, *coração e sambiquira*, *Tutuca*, *Paixão de palhaço*, *Olhos azuis mais lindos*, *O quinto cavaleiro do apocalipse*, *Um passeio no inferno*, *Chorinho brejeiro* e *Certo, cara?*. Em outro grupo de contos, somente se tem acesso à descrição do espaço onde o protagonista reside por intermédio do discurso dele próprio e/ou de outros personagens. Trata-se de *Caso de desquite*, *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, *O velhinho audaz do trapézio voador*, *A trombeta do anjo vingador*, *Seu João é um velho sujo*, *Não se enxerga, velho?* e *O baile do colibri nu*. Um terceiro grupo de contos retrata espaços provisórios, pelos quais os personagens estão de passagem: *O roupão*, *A corruira azul* e *Os velhos piratas morrem na cama*.

O espaço de *O convidado*, concebido especialmente para o exercício do domínio - um local afastado do centro urbano, com portão de entrada cujo acesso é difícil, rodeado de cães ferozes; no interior da casa, os indícios de violência expostos como em um museu de horrores -, apresenta o isolamento e o clima condizentes à prática da crueldade. Todavia, esse

imponente domínio sobre o espaço, na verdade, funciona como compensação para a ausência de poder determinada pela impotência sexual do protagonista. Por não se sentir capacitado para se impor perante o mundo, Adão traz, simbolicamente, representantes desse mundo ao âmbito restrito da casa, onde pode exercer sem oposição ou restrição o domínio integral.

O espaço onde o idoso reside é o seu local preferencial para o exercício do domínio. A principal manifestação da concretização desse poder, na valoração do homem, é o êxito na sexualidade. É inegável que o protagonista de *O coronel* é um dos que mais exerce o domínio sobre o espaço onde habita. Conservando o esquema patriarcal, como o próprio título atribuído ao personagem indica, ele reina pacificamente sobre o espaço. Entretanto, percebendo a diminuição do vigor físico, não confia e não quer confiar na autoridade moral que, com certeza, lhe garantiria a continuidade do domínio, vindo a se suicidar. À tensão provocada pela busca de domínio sobre o espaço, sobrepõe-se a tensão gerada pela impossibilidade de exercer a sexualidade. A mediação entre o personagem masculino de DT e o mundo é feita preponderantemente pela sexualidade. Portanto, de nada adianta ao coronel manter o poder sobre o espaço, sem exercê-lo a contento.

O protagonista de *Paixão de palhaço* consegue combinar domínio do espaço e manutenção da sexualidade, porque adota estratégias inspiradas em moldes machistas. Por isso, no plano da narrativa não é revelado qualquer conflito interior. A tensão deflui da percepção da fragilidade do vínculo estabelecido entre o personagem idoso e as mulheres que com ele coabitam. O cuidado com que, viúvo, escolhe a segunda mulher se pauta na preservação do domínio como pré-requisito. Portanto, o aparente bem-estar do protagonista e o poder que ele exerce sobre o espaço da casa derivam de um esquema de dominação que depende da pacífica aceitação da outra parte e são provisórios, porque relacionados à manutenção da potência sexual. Percebendo-se incapaz de ampliar esse domínio para outros espaços - a recusa dos outros personagens a convidá-lo para frequentar as suas casas é claro índice dessa incapacidade -, o protagonista se apegava com todas as forças ao mando que restritamente exerce, num sintoma de que, na relação com o mundo, ele não possui poder.

Muito semelhante é a situação do personagem idoso de *Olhos azuis mais lindos*. As estratégias são mais sutis. Alguma inversão de papéis induz a que haja um ilusório domínio da esposa sobre o espaço da casa, mas na verdade trata-se de uma concessão que não põe em risco o poder concreto

do personagem idoso. Todavia, a existência desse poder não altera a idéia de que o bem-estar é aparente e que está, bem como o domínio sobre o espaço, apoiado sobre as mesmas bases estreitas que sustentam o protagonista de *Paixão de palhaço*.

Pouco se sabe sobre a relação, no tempo da enunciação, dos protagonistas de *A náusea do gordo* e de *A normalista* com o espaço onde residem. Há um inequívoco domínio do personagem de *A náusea do gordo* sobre o espaço, quando mais jovem. Vitimado por doença, logicamente perde substancial parcela desse poder. No plano do sonho, migra para um espaço subterrâneo - o porão - onde busca recuperar esse poder. Segundo Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, a casa é constituída por duas polaridades: o porão e o sótão. Escreve o pensador: "Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão." ¹ Adiante, Bachelard interpreta o ato de sonhar com o espaço do porão: "Mas ele /o porão/ é em primeiro lugar o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas." ² Porém, numa reiteração da limitação, o protagonista de *A náusea do gordo* acorda antes de ver concretizado seu desejo. Essa mesma limitação se impõe na relação do protagonista com o mundo. O cerceamento físico e ideológico o confina a espaços nos quais nada consegue realizar.

O personagem idoso de *A normalista* aparentemente preserva o domínio sobre o espaço da casa, após a morte da esposa, conforme revela o tom patriarcal com que se relaciona com o filho. Entretanto, a busca de um novo casamento indica a fragilidade desse domínio. A incapacidade de o personagem exercer sozinho o controle sobre a casa é homóloga à de não se impor, por seus próprios meios, perante o mundo que o cerca, tornando-se, facilmente, um brinquedo nas mãos da "normalista".

A viuvez do personagem idoso sempre repercute na relação que ele mantém com o espaço da casa. Inapto, em função do modelo machista, a administrar a casa, ele procura alternativas. A mais almejada é a pura e simples substituição da esposa, sem levar em conta aspectos afetivos, ou seja, com o único objetivo de impedir que haja solução de continuidade no atendimento às necessidades, tal como procede o protagonista de *Paixão de palhaço*. Quando o personagem idoso logra êxito na substituição da esposa,

¹ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico ; a poética do espaço*. São Paulo : Nova Cultural. 1988. (Os pensadores). p. 120-1.

² Ibid. p. 121.

preserva o domínio sobre o espaço da casa, porque não se alteram as estruturas. Todavia, quando isso não se viabiliza, invariavelmente passa por conflitos resultantes da necessidade de mudança de residência, com as conseqüências que isso acarreta. Essa situação revela que apenas a propriedade sobre a casa é insuficiente para permitir o exercício do domínio. Os personagens perdem a autonomia, quando perdem a posse - utilizando-se a palavra correspondente à ótica machista - da esposa. A ruptura de uma das bases faz ruir toda a estrutura. É o caso dos protagonistas de *Conchego de viúvo* e *Moela, coração e sambiquira*, forçados a se transferirem para a casa de filhos casados, onde estão sujeitos ao domínio das noras, razão adicional para motivar inconformismo: inferiorização a uma mulher. A falta de domínio sobre o espaço da casa e suas conseqüências, particularmente quanto à alimentação, são os principais motivos de queixas e invectivas. Diante disso, os protagonistas buscam alternativas, mas, mal-sucedidos, são obrigados a conviver com a tensão decorrente da ausência de poder sobre o local onde residem. Ao perderem o espaço em que exercem o domínio, os personagens idosos se fragilizam perante o mundo, evidência de quanto é precário esse domínio.

Mais degradada é a situação do personagem idoso de *Noites de amor em Granada*, que mora em uma pensão da qual está sempre sob o risco de ser enxotado por falta de pagamento. A amargura e a raiva do personagem são proporcionais à absoluta falta de domínio sobre o espaço. Impossibilitado de resolver a tensão na realidade e mantendo o inconformismo, o personagem se corrói.

A tensão presente no espaço da casa do personagem idoso está mais claramente associada à esposa nos contos *Batalha de bilhetes* e *Tutuca*. Em *Batalha de bilhetes*, o protagonista toma o espaço da casa como símbolo de rebeldia contra a esposa, dividindo-o de modo a impedir a convivência do casal num mesmo ambiente. Longe de representar ousadia, essa atitude infantil é homóloga à falsa ameaça de substituir a esposa por "outra mais moça". Na verdade, o protagonista está a renunciar ao poder emanado, tanto no plano familiar como no social, da sociedade machista em que vive. Embora respaldado pela propriedade do espaço onde habita e pela posse da esposa, o protagonista voluntariamente se isola. O autoconfinamento a determinados ambientes da casa representa um concreto recuo que só não atinge maiores proporções porque a esposa, conformada ao modelo, não tira partido da situação. Do ponto de vista psicológico, a divisão do espaço caracteriza a tensão gerada no próprio personagem que, incapaz

de desenvolver um diálogo franco, opta por erguer barricadas para proteger sua própria fragilidade.

Tutuca é conto exemplar no sentido de correlacionar o espaço ao fracasso do modelo machista. O protagonista se lança com ímpeto a uma aventura extraconjugal, constituindo outro espaço: o apartamento da amante. Todavia, ao invés de ver na instauração, com os seus recursos, de dois espaços distintos - o da casa onde reside com a esposa e o do apartamento da amante - a exibição de poder, o protagonista vê sua fragilidade exposta, pois perde o domínio sobre ambos os espaços. A função pretendida pelo personagem idoso para os diferentes espaços é análoga à que quer ver desempenhada, respectivamente, pela esposa e pela amante. No espaço da casa, o protagonista busca encontrar a satisfação da dependência material, viabilizada pela dedicação exclusiva da esposa a esse mister e pela organização disso decorrente. Ao constituir, às expensas dele, o espaço do apartamento de Tutuca, João visa à realização do desejo sexual, possibilitada pelo constante e livre acesso ao local, a que corresponde a permanente disponibilidade da amante. Todavia, ela recebe outros homens no apartamento, o que, além de inibir a presença de João, causa-lhe prejuízos materiais. Por sua vez, a esposa, intolerante com a traição, inicia sua reação timidamente - em função do modelo conjugal em que se insere -, não compartilhando o mesmo ambiente com João, mas acaba por radicalizar, ao fechar-lhe o espaço da casa. Desorganizados os dois espaços, ele fica à mercê do acaso, embora, ironicamente, seja proprietário de ambos. A tensão toma forma concreta e estraçalha o personagem, que não consegue reagir adequadamente. Provisoriamente instalado no apartamento de Tutuca, João pretende restabelecer o espaço da casa, onde encontra o suporte seguro. É essa a visão machista que ele tem da casa, conforme explica a metáfora das poltronas sagradas: algo estático, imutável, que lhe serve de repouso após as aventuras da rua. Por outro lado, João não é capaz de estabelecer domínio sobre o apartamento de Tutuca, porque este pertence a um mundo fora do alcance dele. Limita-se a atitudes ridículas e humilhantes. A repercussão, no espaço interior - da casa -, do fracasso ocorrido no espaço exterior - do apartamento da amante - expõe a precariedade do domínio exercido pelo homem machista. Ao tentar se relacionar mais ostensivamente com o mundo, o protagonista exhibe sua fragilidade e acaba por trazê-la para dentro do espaço da casa, desnortando-se por completo. A propriedade dos espaços nada lhe assegura. A simples negativa à posse, por parte de Tutuca, detona, como numa reação em cadeia, a tomada de posição da esposa,

destruindo uma das principais bases do homem machista: o conforto propiciado pelo espaço da casa.

Ao retratar outra época - a década de 1980 -, em que o espaço da casa é, no âmbito da classe média, substituído pelo espaço do apartamento adquirido por meio de financiamento habitacional, DT retrata também a mudança de postura da mulher, que passa a dividir, pelo discurso e pela desenvoltura com que se relaciona com o espaço, o poder com o homem. O protagonista de *Certo, cara?*, no início do conto aparentemente conformado com essa situação, acaba por assassinar a esposa. Isso significa que mudam externamente os espaços e os hábitos, mas os conteúdos internos revelam que o homem continua pretendendo deter com exclusividade o domínio sobre o espaço da casa (ou do apartamento). A tensão, motivada pela resistência da esposa, desmascara a aparência e revela a essência da manutenção do ideário machista. Premido por dificuldades nas suas relações tensas com o mundo, cujas mudanças externas - empréstimo bancário, aula de inglês - indicam incremento de exigências sociais, o protagonista, ao não conseguir impor seu domínio sequer sobre o espaço da casa, entra em pânico.

Finalmente, há três contos em que o espaço da casa é retratado, porque os personagens idosos a ele estão confinados. Isso, por si só, indica a drástica diminuição de domínio. Mesmo assim, os protagonistas apegam-se ao pouco que lhes resta, em busca de ilusão ou compensação. O conto *Um passeio no inferno* opõe dois espaços - quintal e casa. Doença grave - derrame - circunscreve o protagonista ao espaço da casa. Anteriormente palco do domínio, a casa passa a representar o total fechamento a que o personagem está submetido em função da dependência física. O estado de ânimo do protagonista, quando no interior da casa, parece corresponder à realidade, pois ele demonstra aparente consciência da própria condição. Porém, tão logo ele penetra no quintal, espaço pseudo-aberto, eis que restrito aos limites do terreno da casa, ilude-se com as palavras de outro personagem, que acenam para a preservação da sexualidade, tão fantasiosa quanto qualquer domínio sobre o espaço. Como a sexualidade está, no inconsciente do protagonista, dissociada da casa e vinculada à rua, o quintal evoca o desejo, recambiando o personagem à negação da realidade.

O protagonista de *Chorinho brejeiro*, mesmo obrigado, em razão de doenças, a permanecer no espaço da casa, procura manter algum domínio, apegando-se ao que lhe resta de poder: dinheiro, escrituras etc. Entretanto, a desproporção de forças entre ele e a esposa se vê relativizada. Ela, aproveitando-se da limitação do protagonista, faz da linguagem uma

arma e tripudia sobre o fato de que ele se encontra impossibilitado de praticar aventuras extraconjugais. A limitação do idoso ao espaço da casa acaba por estabelecer, no plano verbal e da casa em si, uma vantagem para a mulher. Porém, no plano material e "da rua", persiste a supremacia do homem, dado que o questionamento da mulher é superficial e que o personagem, valendo-se de uma extensão - o advogado -, preserva o domínio, mesmo à distância. Por ter a mesma cosmovisão machista do protagonista, o advogado o auxilia a manter tanto a propriedade dos bens materiais como a posse da companheira, elementos estruturais do domínio.

O protagonista de *O quinto cavaleiro do apocalipse* se mostra consciente das limitações a que está sujeito, mas sublima a tensão, transferindo-a para o plano do acovardamento. Porém, no espaço da casa, isso assume o caráter de reclusão voluntária, o que lhe permite a continuidade do exercício do domínio, ancorado particularmente no discurso, conforme atestam o tom com que se dirige à mulher e as reminiscências eróticas. A amedrontada relação do protagonista com o mundo está bem caracterizada pela terminante recusa a deixar os limites do espaço da casa.

O não-aparecimento em cena do espaço onde o personagem idoso habita, por si só, é indicativo de redução ou perda de domínio. Em função da estrutura narrativa peculiar de alguns desses contos - *Caso de desquite*, *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, *O velhinho audaz do trapézio voador*, *A trombeta do anjo vingador*, *Seu João é um velho sujo e Não se enxerga, velho?* -, convém abarcá-los em bloco.

O protagonista idoso, ao tempo da narrativa, se encontra no escritório de um advogado, onde o diálogo predomina inteiramente. A superioridade sócio-econômica do doutor, aliada à habilidade no trato com a palavra e ao fato de que se encontra no seu espaço, concentra o domínio em suas mãos. Esse domínio é conscientemente exercido pelo advogado ao, sem se comprometer, conduzir o protagonista a relatar todas as pretensas aventuras sexuais.

É apenas pela via do discurso do protagonista que se tem conhecimento do espaço onde ele reside. Em *Caso de desquite*, a forte presença da esposa em cena se contrapõe ao domínio esboçado pelo protagonista no plano do discurso. Tanto a esposa, no âmbito da casa, exerce o poder que o uso de intimidação - materializada pela ameaça de golpes com a mão do pilão - é prerrogativa dela. É justamente a perda do domínio do espaço da casa que enfraquece o protagonista, levando-o a

procurar, sem sucesso, o discurso como uma via oblíqua para alcançar o poder e restaurar a auto-estima. Em sua relação com o mundo, Severino substitui a realidade pelo discurso, mas não obtém êxito, porque a falsidade não subsiste.

Nos outros cinco contos, a palavra do protagonista não enfrenta a oposição da esposa, mas, por si só, revela elementos que apontam para a ausência de domínio sobre o espaço da casa.

Em *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, o protagonista se afirma senhor da situação na casa, distribuindo os papéis a seu bel-prazer: a mulher no borralho e o homem na rua. O tom dirigido à esposa é de desprezo. Por outro lado, em *O velhinho audaz do trapézio voador*, o protagonista substitui o desprezo devotado à esposa pelo direto exercício do domínio. Entretanto, essa alteração visa a tentar aliviar a insegurança sentida pelo personagem idoso. Analisando-se os dois contos em conjunto, torna-se mais nítido o apego do protagonista ao discurso como meio de fuga à realidade. A inexistência de voz que possa contestá-lo lhe dá condições para ser arrogante, sem, contudo, exercer, na prática, o domínio sobre a casa.

Tão fragilizada é a situação do personagem idoso que, em *A trombeta do anjo vingador*, o medo que sente em relação à esposa, índice claro de submissão, é explicitado. Mesmo que fossem verdadeiras as aventuras sexuais narradas, isso não significaria prova de exercício de poder. No espaço da casa, o protagonista segue as normas ditadas pela esposa. Considerando-se que, no contexto da sociedade retratada, o eventual domínio da mulher dificilmente ultrapassa os limites da casa, torna-se impossível a ela controlar a ação do homem na rua. Portanto, a mobilidade que o protagonista afirma ter no espaço da rua é devida a uma circunstância social de que se prevalece, e não de um poder inerente a ele.

Em *Seu João é um velho sujo*, pouco existe sobre a relação, no presente, entre o protagonista e a esposa. Enfraquecido, o personagem idoso se volta ao passado, recordando o flerte com Maria. Além disso, o narrador informa que a equivalência de altura entre o casal é fator que alimenta o desejo de domínio, nutrido pelo protagonista. A esposa é vista pelo personagem idoso como último recurso à falta de êxito nas aventuras e como aporte seguro para o exercício do domínio. Todavia, cotejando-se com *A trombeta do anjo vingador*, percebe-se que sequer esse poder o protagonista detém.

Já, em *Não se enxerga, velho?*, cabe ao interlocutor lembrar ao protagonista o medo que este sente da esposa, em irônica contraposição ao relato de aconchego no colo da menina com quem o personagem idoso se propõe a viver aventura sexual. Esse conto, ao fechar o bloco, aproxima-se bastante da realidade, ao informar que em nenhuma situação o protagonista exerce domínio sobre espaços. O discurso arrogante do personagem idoso fica absolutamente prostrado pelos fatos que surgem ao longo dos contos, alguns dos quais por ele próprio narrados.

O conto *O baile do colibri nu* apresenta uma singularidade quanto ao uso do espaço da casa do protagonista idoso. Sabe-se que ele promove uma orgia em que se faz acompanhar de uma menina de doze anos, compartilhando o espaço da casa com sua filha e o personagem denominado negro. O personagem Carlito conhece os fatos e embora compartilhe da cosmovisão do protagonista, denuncia-o para preservar-se. A separação da esposa, aliada a outros fatores, desestruturou o protagonista e isso se reflete no espaço da casa, transformado em "terra de ninguém". O total descontrole revela a intensidade da degradação do protagonista. Assim, não é por enfrentar disputa com outro personagem que o João de *O baile do colibri nu* fica sem domínio sobre o espaço da casa, mas em função da própria desagregação, gerada pela perda da posse da esposa. A propriedade material do espaço não foi atingida, porém a quebra de uma das bases de sustentação do homem machista deixa um vácuo que destrói o todo, conforme atesta o uso que o protagonista faz da casa. A desagregação se evidencia também nas relações do personagem idoso com o mundo, pois, prostrado, é incapaz até de expressar suas vontades.

Três personagens idosos têm, como pano de fundo das narrativas, espaços provisórios. Em *O roupão*, a provisoriedade é acentuada pelo fato de que o narrador-protagonista compartilha o espaço do apartamento da amante com outro homem. Essa absoluta falta de domínio sobre o espaço o deixa apreensivo, mas, ao mesmo tempo, funciona como atenuante para o fracasso na sexualidade. O espaço da casa onde reside - o narrador-protagonista é casado - é referido superficialmente.

O espaço do hotel - provisório por excelência - onde está instalado o protagonista de *A corruíra azul*, e a circunstância - viagem do filho com quem mora - por que nele se encontra mostram o quanto João está à mercê dos outros. Não bastasse isso, suas doenças ampliam essa dependência. A total perda de domínio sobre um espaço próprio o angustia bastante.

O viúvo Zico, protagonista de *Os velhos piratas morrem na cama*, está temporariamente instalado na casa da irmã. A condição de visita possibilita que desfrute de algumas regalias, a compensarem o largo tempo de opressão a que ficou submetido durante o casamento. O bem-estar, sem dúvida, é provisório, restando ao futuro de Zico as dificuldades da solidão ou a nova submissão a alguém com quem passe a residir.

A relação dos personagens idosos com o espaço onde residem é um dos elementos mais esclarecedores da fragilidade deles. Em princípio, o domínio sobre o espaço, pelo homem, seria consequência natural do poder que a sociedade machista lhe confere. Bastaria ao homem ser proprietário do espaço onde habita e ter na esposa a fiel executora de suas determinações nesse espaço. Todavia, qualquer alteração nesse estático esquema implica tensão e desordem. Os contos analisados fornecem exemplos de mudanças que desestruturam o tênue equilíbrio sobre o qual se assentam os objetivos dos personagens idosos. As doenças, a viuvez, a incapacidade de suprir as próprias necessidades materiais, a tresloucada busca de satisfação do desejo sexual, a oposição da esposa e/ou da amante são os principais fatores de desequilíbrio descritos nas narrativas. Entretanto, esses fatores são meros catalisadores de problemas de raiz. O despreparo do homem, nos aspectos prático e emocional, para o exercício do domínio sobre o espaço da casa é camuflado enquanto, no pleno gozo da força da idade adulta, ele impõe sua autoridade. Essa é a razão por que o avanço da idade determina significativas mudanças na relação dos personagens com o espaço da casa. Extrapolando a análise dessa relação idoso-casa para idoso-mundo, verifica-se a mesma quebra. A estreita visão do homem machista lhe dá a ilusão de sucesso enquanto ele consegue exercer o poder, mas a velhice se encarrega de pôr a nu a fragilidade das estruturas, levando o idoso a um impasse. A tensão é constante, pois o domínio sobre uma das estruturas mais importantes - casa - se revela tão precário quanto a ideologia que direciona o comportamento dos personagens. O aparente sucesso de alguns se deve a uma transitória estabilidade, permitida pela ausência de questionamentos e de rupturas dos outros personagens - particularmente, a esposa - que o cercam. Por outro lado, qualquer questionamento ou ruptura é suficiente para instaurar a degradação da relação do idoso com o espaço da casa e, por extensão, com o mundo.

A tensão resultante dos deslocamentos espaciais dos personagens idosos assume outras feições, mas permanece constante. O deslocamento parte da idéia machista de que o homem precisa ocupar com

freqüência o espaço da rua, onde exhibe seu poder. Essa idéia respalda outra, ainda mais relevante: a de que o homem necessita de relações extraconjugais, viabilizadas, via de regra, somente por deslocamentos espaciais. Por isso, na leitura direta que DT faz da sociedade, esses deslocamentos estão quase sempre associados à sexualidade. Somente os personagens que desfrutam de grande domínio sobre o espaço onde residem se permitem ter relações sexuais extraconjugais dentro da própria casa. Quando isso ocorre, há ênfase na narrativa, a chamar a atenção para a ousadia.

De um modo geral, os deslocamentos espaciais são diretamente proporcionais à idade do personagem e a condições sócio-econômicas. Uma razoável situação financeira permite que o João de *Paixão de palhaço* possua um veículo, significativamente intitulado "carrão azul". Isso amplia o raio de seus deslocamentos, porém todo o potencial não é aproveitado, pois o protagonista não ultrapassa os limites da cidade. Se o bem-estar econômico lhe aumenta a mobilidade, seu comportamento social reduz esse alcance. Exibindo ostensivamente o poder, João é proscrito dos ambientes privados, por adotar práticas inoportunas e acaba restrito aos espaços públicos, à barbearia do amigo André e à zona do meretrício. Da mesma forma como o domínio sobre o espaço da casa se assenta em bases falsas, a autonomia para os deslocamentos espaciais encontra limitações determinadas pelo perfil do próprio personagem. Portanto, as condições materiais para o exercício do domínio são insuficientes para alargar a extensão da área.

O contexto sócio-econômico dos anos 80 se espelha nos constantes deslocamentos espaciais do protagonista de *Certo, cara?*, que têm por objetivo atender a necessidades criadas pela época: aulas de inglês, bancos etc. A crescente demanda por um veículo é razão de conflito entre João e a companheira. Pressionado por ela, o protagonista alega não possuir dinheiro para adquiri-lo. A época amplia materialmente os deslocamentos espaciais, mas isso não significa redução das limitações ou autonomia. Apenas modifica-se a natureza das restrições, mas elas continuam sendo severas.

Ainda assim, esses dois protagonistas se constituem em exceções. Os outros personagens idosos demonstram materialmente as limitações, efetuando deslocamentos espaciais dirigidos e/ou adstritos às proximidades do local onde residem ou permanecendo reclusos. É preciso fazer ressalvas quanto aos protagonistas de *O convidado*, de *A normalista* e de *Conchego de viúvo*. Adão, em *O convidado*, efetua deslocamentos

regulares com destino ignorado. Todavia, como a própria finalidade desses deslocamentos é permitir a aproximação entre o convidado e Isaura, esposa de Adão, não se pode tomá-los como índice de autonomia. No conto *A normalista*, o personagem idoso fica em segundo plano - o protagonista é João, seu filho -, inviabilizando a avaliação da exata extensão de seus deslocamentos espaciais. O monólogo do personagem idoso de *Conchego de viúvo* faz com que a narrativa perca em objetividade e impede que se tenham detalhes sobre os deslocamentos.

Os deslocamentos dirigidos e/ou adstritos às proximidades do local onde residem os personagens idosos abrangem o que se pode denominar de faixa de domínio. Esse domínio pode ser pretense ou concreto, mas, de todo modo, autoriza os protagonistas a percorrerem os espaços. No âmbito do domínio concreto, circulam os personagens de *O coronel* e de *Olhos azuis mais lindos*. Apesar de exercerem um poder inquestionado, esses idosos não ousam ultrapassar os limites da faixa de domínio. O coronel percorre os arredores de sua propriedade e, para a prática sexual, restringe-se aos limites da própria casa, ao se relacionar com as criadas. João, de *Olhos azuis mais lindos*, move-se com desenvoltura apenas pela vizinhança, onde desenvolve intensa atividade sexual e impõe-se até perante o marido traído, porque se sente seguro dentro de sua estreita faixa de domínio.

A ampliação física dos deslocamentos não corresponde a um aumento da faixa de domínio. Ao se dirigirem para o apartamento da amante, os protagonistas de *O roupão* e de *Tutuca* estão apenas transitando entre dois espaços teoricamente seguros. Entretanto, nem isso se concretiza, pois ambos não exercem qualquer domínio sobre o espaço do apartamento da amante. Isso demonstra a incapacidade de os personagens idosos alargarem a faixa de domínio. Quando eles se arriscam a fazê-lo, fracassam. No caso do João de *Tutuca*, o fracasso é público e degradante.

Proprietário de veículo, apelidado de "noiva", o que demonstra a afeição devotada ao objeto que permite o deslocamento espacial, o protagonista de *Moela, coração e sambiquira* se dirige à zona do meretrício. O deslocamento para um espaço externo faz com que o personagem porte arma de fogo, de modo a se sentir seguro. A cautela, o fato de não ter prática sexual, mesmo estando em um local específico para tanto, e a timidez do uso do veículo documentam as limitações a que o protagonista idoso se sujeita.

Desarticulado em todos os sentidos, o protagonista de *O baile do colibri nu* se esforça por preservar alguma mobilidade. No entanto, dirige-se somente a espaços estritamente dentro de sua faixa de domínio - o

escritório do advogado e o "Balaio de Pulga" - e depende, para isso, do amigo Carlito. A crescente desestruturação do personagem é proporcional à incapacidade de ele se deslocar por si próprio. O modo trôpego e a extrema dificuldade de caminhar são metáforas intensas de derrota do personagem. Por esse exemplo, percebe-se a importância do deslocamento espacial para a preservação da força vital do homem.

Tal como na relação com o espaço onde habita, a viuvez agrava a condição do personagem. Entretanto, nesse caso, há uma inversão da expectativa. Afinal, o casamento funcionaria como fator de retenção do homem ao espaço da casa, dificultando seu acesso à rua. Rompido o vínculo, o homem estaria livre para se movimentar, mas a perda da base tem um peso muito maior do que a total liberdade e o viúvo, desnorteado, não amplia a sua mobilidade. Há casos em que o deslocamento espacial é realizado com frequência, como o de João, de *Paixão de palhaço*, mas se deve levar em consideração que ele já adotava um comportamento ostensivo durante o casamento e que encontrou rapidamente uma nova esposa, restabelecendo a base.

Em *Os velhos piratas morrem na cama*, o deslocamento que Zico faz, após a morte da esposa, para a casa da irmã tem o objetivo de minimizar suas dificuldades, isto é, indica dependência, ao invés de autonomia. Os deslocamentos posteriores se restringem a casa e arredores, e o assédio à criada Benvinda se faz dentro desses limites. Como o modo de o idoso interagir com os espaços repercute na relação dele com o mundo, essa restrição ilustra o fechamento a que Zico está submetido em todos os sentidos. A própria condição física do protagonista o limita e funciona como metáfora do impedimento da concretização do desejo. Há uma cena exemplar nesse sentido. Exibindo-se para Benvinda, Zico se aventura a correr, no percurso entre o carro de onde desembarcou e o portão da casa. É advertido pelo médico e tropeça. O desejo de se deslocar espacialmente está intimamente ligado ao desejo sexual e o tropeço representa a impossibilidade de realizar ambos.

A doença é o principal fator inibidor do deslocamento espacial. Além de *Os velhos piratas morrem na cama*, outros contos apresentam protagonistas doentes: *A corruíra azul*, *Noites de amor em Granada*, *Um passeio no inferno*, *A náusea do gordo* e *Chorinho brejeiro*.

A soma de doenças graves que afetam diretamente a mobilidade - cardiopatias, artrismo - à viuvez faz do protagonista de *A corruíra azul* um dos mais debilitados para se locomover. No entanto, em cena patética,

ele insiste em ir do hotel onde foi deixado pelo filho até um bar muito próximo. Para tanto, o idoso recebe duplo apoio - o braço do porteiro e a bengala - e sofre para percorrer tão curta distância. Essa obsessiva persistência em se deslocar reitera o quanto a mobilidade e/ou o expansionismo são vitais para o personagem masculino.

Embora não haja referência taxativa no conto, o personagem idoso de *Noites de amor em Granada*, absolutamente solitário, parece ter na ausência de deslocamentos espaciais mais um sintoma de seu adverso estado de ânimo.

O derrame sofrido pelo protagonista de *Um passeio no inferno* lhe impõe uma reclusão forçada, cerceando-o à cadeira de rodas. O deslocamento, que o genro e o compadre lhe propiciam, se restringe ao percurso que vai da casa ao quintal. Entretanto, dada a simbologia atrelada a a esses espaços, a mudança para o quintal provoca, na ilusória visão do protagonista, desejos próprios de quem possui mobilidade.

Doenças bastante graves vitimam também os protagonistas de *A náusea do gordo* e de *Chorinho brejeiro*. No primeiro caso, o estado mental também se altera e o único caminho que resta ao personagem é o do sonho. *Chorinho brejeiro* demonstra o que ocorre ao homem quando, ainda lúcido, se vê limitado ao espaço da casa e ao convívio mais demorado com a companheira. O protagonista, enquanto pôde, promoveu deslocamentos em busca de aventuras extraconjugais e se mostra absolutamente inconformado diante da limitação, como se ela determinasse a perda dos principais valores de sua vida. Torna-se lacônico, raivoso e levemente amargurado. Não há tristeza ou resignação, pois esses sentimentos são incompatíveis com a postura machista. Tal como um animal selvagem preso em uma jaula, o protagonista preserva a indocilidade.

Não é a doença que leva dois protagonistas idosos a se imporem restrições de locomoção. O personagem de *O quinto cavaleiro do apocalipse* quer se poupar de fracassos motivados pela impotência sexual e opta pela reclusão. Frases como "- Sem coragem de ir até a esquina. Comprar o jornal e o cigarro. Sabe que não dirijo mais? A rua me dá medo." (VLLB, p. 89) e "- Daqui não passo. Aí fora me dá medo. (...)" (VLLB, p. 100) configuram um dos únicos momentos da obra de DT em que o homem assume alguma fragilidade. Por outro lado, confirmam que o esquema machista de manutenção da virilidade passa pela frequência à rua e que a reclusão a casa significa efeminação. Todavia, o protagonista não rompe tanto, a ponto de admitir essa efeminação. Não chora, porque "ainda é um

durão" (VLLB, p. 101), e compensa-se pela linguagem, ao desfilar lembranças ligadas à sexualidade.

O medo, muito presente em *O quinto cavaleiro do apocalipse*, é associado à imagem do título do conto. Os cavaleiros do apocalipse, arautos da justiça divina, vêm para punir os infratores. Envolvidos em sentimentos de culpa, vinculados à sexualidade, esses personagens idosos mostram a face mais profunda da falência do modelo machista. A prática dos atos deletérios sempre está acompanhada de culpa e na velhice a fragilidade determina o medo da punição. Por isso, os personagens evitam os deslocamentos espaciais, outrora meios para busca da sexualidade, no presente arriscados empreendimentos.

Outro protagonista a limitar os movimentos por outra causa, que não a doença, é João, de *Batalha de bilhetes*. Seu móvel é a birra, na luta surda que trava contra a esposa. No próprio espaço da casa, o protagonista se impõe uma autolimitação, como forma de rebeldia. A ausência de deslocamento o conduz, por exemplo, à masturbação freqüente, acentuando o perfil adolescente do personagem. Por esse exemplo, percebe-se a estreita vinculação que há entre locomoção e prática de relações sexuais, no homem retratado por DT.

Nos contos *Caso de desquite*, *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, *O velhinho audaz do trapézio voador*, *A trombeta do anjo vingador*, *Seu João é um velho sujo* e *Não se enxerga, velho?* - um deslocamento espacial é concretamente verificado: o da casa onde o personagem reside até o escritório do advogado. Os demais deslocamentos estão adstritos ao plano do discurso. Dada a evidente falsidade do protagonista idoso, conclui-se que os relatos são formas de compensação pela impossibilidade de concretização real da sexualidade. Todavia, é interessante observar a evolução dos deslocamentos espaciais, mesmo que tenham existência apenas no discurso do protagonista. Em *Caso de desquite*, é difícil mensurar a amplitude do deslocamento, porque o modo como Severino se relaciona com Balbina não é descrito; aliás, é ele próprio quem evita o detalhamento. Já, os protagonistas dos outros contos procedem de modo completamente inverso, ao pormenorizarem as aventuras. A ampliação dos percursos e da desenvoltura com que procedem os personagens idosos espelha uma mudança social bastante significativa. Em *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, Seu João encontra a menina, com quem diz praticar relações sexuais, na casa dela e conta com a convivência da mãe. Portanto, o destino do deslocamento é uma casa, espaço privado. Em *O velhinho audaz do trapézio voador*, o encontro ocorre em

uma pensão, espaço externo, mas a presença da mãe da menina ainda estabelece vínculo com o espaço privado do conto anterior. O deslocamento espacial se intensifica bastante a partir de *A trombeta do anjo vingador*, passando o protagonista por três hotéis até chegar à casa do Xaxim, onde a proprietária aceita a menor. O espaço externo não intimida mais o protagonista, que abandona por completo a preocupação em manter a imagem de "senhor de respeito", revelada no primeiro conto da série. Tanto que em *Seu João é um velho sujo*, são visitadas cinco pensões e mais a casa do Xaxim. Finalmente, em *Não se enxerga, velho?*, o contato inicial com a menina já é feito em espaço francamente público - ponto de ônibus -, atingindo-se a plena desenvoltura no trânsito pelos espaços.

Não há, entre os contos que abordam a lubricidade senil, outro que apresente tamanha flexibilidade em termos de deslocamento espacial. A locomoção é feita em veículo que não é exclusivo do personagem idoso - táxi -, o que caracteriza também a limitação dele - não pode dirigir - e a determinação com que persegue o deslocamento espacial - gastos e disposição -, vinculado estreitamente à satisfação da sexualidade. Entretanto, tudo não passa de imaginação do personagem. Com isso, percebe-se o quanto o deslocamento espacial faz parte do desejo do personagem e o quanto está atrelado à manutenção da virilidade.

De outra parte, a aceitação social da prática sexual do personagem idoso se amplia, pois, mesmo imaginários, os deslocamentos refletem o pensamento da época, quando a sexualidade começou a deixar os porões para vir à luz do dia.

Na perspectiva do homem machista, deslocamento espacial e sexualidade estão intimamente relacionados. A prática sexual mais ambicionada é a obtida fora do casamento, o que implica, via de regra, deslocamentos. Com o passar dos anos, acirra-se, na visão machista que privilegia a beleza e a juventude, a rejeição à esposa, ao mesmo tempo em que se reduz progressivamente a capacidade de o homem se deslocar. Os mesmos fatores que catalisam a perda de domínio sobre o espaço da casa - doença, viuvez, resistência da esposa, falta de autocontrole - inibem os deslocamentos espaciais dos personagens idosos. Conjugados esses elementos, instaura-se uma tensão, dada a perseverança com que os personagens almejam manter, a qualquer custo, a sexualidade. Cegos pelo desejo, os protagonistas, apesar de não possuírem domínio sobre a base - o espaço da casa -, insistem em se deslocarem. Os contos mostram diferentes meios de suplantar o impasse, todos, obviamente, mal-sucedidos. Os variados recursos compreendem, por exemplo, a projeção, pelo discurso, de

deslocamentos fantasiosos, a falsa sublimação da vontade e, principalmente, desgastantes tentativas frustradas. Os poucos personagens com condições de se deslocarem livremente se colocam autolimitações que restabelecem a tensão, prova de que as condições materiais são insuficientes para respaldar a movimentação. A timidez com que procedem revela o principal componente da tensão - o medo -, elemento que encontra desenvolvimento pleno no conto *O quinto cavaleiro do apocalipse*, paradigma do impasse. Ávidos por se deslocarem, mas conscientes do risco, os idosos vivenciam com ansiedade as limitações. E nos contos que os retratam vencidos, o perfil amargo e/ou decadente dos personagens explicita o quanto deslocamento espacial, sexualidade e força vital estão entrelaçados.

II. Discurso e realidade

Na obra de DT, são muito frequentes o emprego do modo dramático e a vinculada caracterização ideológica do narrador. A contaminação ideológica dos personagens se mistura com a do narrador ou passa diretamente para o leitor. Não bastasse isso, os personagens idosos deliberadamente utilizam o discurso como meio de instaurar uma versão que lhes agrade, pois a realidade, transmitida por elementos que estão fora dos discursos deles, lhes impõe limitações aos desejos.

Em cada conto, estabelecem-se jogos que envolvem os personagens entre si e os personagens e o narrador. Às vezes, a realidade é veiculada parcial ou totalmente por um dos personagens ou pelo narrador. A identificação dos discursos falsos e dos discursos confiáveis, quando existem, é o primeiro passo para se promover a interpretação dos contos. Não havendo discursos confiáveis, a interpretação se funda nas contradições dos discursos falsos. Particularmente pelo fato de o motivo abordado dizer respeito à sexualidade, e mais, por tratar de desvio que reflete a ânsia por realizar o que é impossível, os discursos falsos proliferam, como sintoma de um comportamento social padronizado. No âmbito da sexualidade, o divórcio entre discurso e realidade é usual. A diferença está em que, na idade avançada, dados os preconceitos existentes, a dúvida quanto a um discurso otimista se acentua. Assim, o idoso sofre a pressão social, traduzida em perguntas, ironias, sátiras e falsos incentivos. Isso tudo, aliado à sofreguidão com que o idoso articula seu discurso, facilita o desmascaramento. O fundamental para se avaliarem os discursos dos personagens dos contos analisados é verificar a quem o personagem idoso dirige o seu discurso e qual o propósito a que visa. O laconismo do idoso também é significativo. Ainda, avalia-se a reação dos personagens que cercam o idoso e o papel do narrador em todo esse processo.

Nos contos *Caso de desquite*, *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, *O velhinho audaz do trapézio voador*, *A trombeta do anjo vingador*, *Seu João é um velho sujo* e *Não se enxerga, velho?*, existe um destinatário direto do discurso do protagonista idoso: o personagem denominado doutor. Como o idoso se abre perante o doutor, a qualificação desse personagem é dado fundamental para o desenrolar da narrativa. Na

estrutura social retratada no conto, o doutor está em posição de superioridade em relação ao idoso em diversos aspectos: sócio-econômico, intelectual e físico. A abertura a que o idoso se permite está relacionada ao pacto que existe entre os homens e ao respeito devotado pelas pessoas que se sentem inferiorizadas aos que, em nossa cultura bacharelesca, ganham pelo título uma aura de respeitabilidade: os chamados doutores. Entretanto, o conteúdo psicológico do doutor não corresponde a essa aura e, tão inseguro quanto o idoso, o advogado usa a situação para: a) sentir-se superior sexualmente ao idoso; b) satirizá-lo, pois, ao incentivar a continuidade do relato, leva o idoso ao ridículo; c) estimular-se eroticamente pelo relato. Auto-afirmação, excitação, sadismo e sátira.

Esse descompasso de intenções expõe a fragilidade do idoso, porque o doutor, rompendo o pacto machista de mútua preservação, não o poupa. Observe-se que ambos os personagens expressam seus comprometimentos ideológicos. O idoso, inteiramente contaminado pelo machismo, conta aventuras falsas a um homem em quem confia. O doutor, igualmente machista, se aproveita da situação para reforçar a auto-estima, não se preocupando com o idoso. Numa situação em que o próprio personagem desmascara o outro e em que ambos expõem espontaneamente suas distorções ideológicas, o narrador se restringe a compor o pano de fundo, cumprindo papel semelhante ao das rubricas do texto dramático. Entretanto, a cada conto, o jogo se estabelece de forma diferenciada, numa alternância de pesos entre o interlocutor, o narrador e, eventualmente, algum outro personagem. Como o fato de o idoso insistir na busca da sexualidade, mesmo sem condições, caracteriza um estereótipo, o doutor já parte dessa presunção para, num jogo que lhe apraz, desmontar o relato fantasioso do idoso aos poucos, atingindo todos os objetivos a que se propõe. Esse jogo tem como elemento a linguagem, instrumento em que o advogado se sente à vontade.

Em *Caso de desquite*, Severino, o protagonista idoso, adota um discurso ambíguo que reflete contenção quanto à sexualidade e, por si só, leva à dúvida. Isso indica alguma insegurança na opção do personagem pelo modelo. Tamanho é o conservadorismo de Severino que sequer na linguagem ele se solta: tanto por isso, tanto por evitar que seja descoberta a fraude, muito pouco sobre sexualidade propriamente dita existe no seu relato. O conservadorismo está atrelado à noção de culpa, que Severino procura purgar de modo matemático: atribuindo um pretense adultério à esposa, para equilibrar os pratos da balança. Num segundo passo, o conservadorismo, somado ao machismo, faz pesar mais o prato da culpa da

esposa: "- (...) Homem tudo pode, nada pega. Mulher é diferente." (CE, p. 81). O argumento biológico se torna peremptório no enfoque machista dos papéis. Esse discurso que, de tão impregnado de distorções ideológicas, se torna opaco recebe bombardeio dos outros personagens que lançam luzes. O doutor usa vários expedientes para questionar o discurso de Severino. Acusa sutilmente as ambigüidades espalhadas pelo idoso, ao fingir não compreendê-las. Silencia, quando Severino se auto-avalia positivamente, ou, em contraponto, enfatiza alguma qualidade viril do idoso. Nesse último caso, não se trata de aderir ao discurso de Severino, mas de, lançando mão de um discurso igualmente falso, estabelecer a cumplicidade necessária a que o protagonista continue o relato. Cabe à esposa de Severino desmascará-lo por completo. Pautada no senso comum, a esposa condena o comportamento de Severino pela via do estereótipo - "caduco" - e da moral - "sem-vergonha". A crítica dela se centra mais na busca de atividade sexual em idade avançada do que no adultério em si. Embora ideologicamente impregnado de elementos machistas, o discurso da esposa, pela franqueza contrastada à ambigüidade de Severino, inspira confiança, levando a crer que os fatos por ela narrados - particularmente o de que a pretensa amante de Severino o substituiu por outro homem - espelham a realidade. O narrador oferece uma contribuição discreta, informando dados como os da caracterização física do idoso ou de gestos que ele faz. A conjunção dos discursos do doutor e da esposa é suficiente para desmascarar o protagonista.

Nos outros contos que adotam esse esquema, a ausência da esposa em cena e uma mudança de mentalidade do protagonista idoso modificam a natureza do discurso dele. O relato se concentra na sexualidade extraconjugal e os detalhes dos procedimentos surgem para tentar conferir maior confiabilidade ao narrado. Outra mudança do protagonista se refere à reificação da sexualidade, buscando-a por um sistema de trocas, tal qual o aplicado para mercadorias. Ao praticamente excluir a esposa do discurso e ao adequar-se à imagem estereotipada do idoso que procura exercer a sexualidade, o protagonista se sente à vontade para contar o seu relato. Entretanto, o aparente cúmplice - o advogado - o incentiva a prosseguir a história, de modo a que o idoso perca o controle sobre os dados e, por contradições ou elementos irrefutáveis, revele a impotência.

Em *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, seu João manifesta, no discurso, desprezo à esposa e conta com desenvoltura a estratégia utilizada para "conseguir" a menina de dezesseis anos. O doutor mantém uma postura equidistante entre a irrefreável curiosidade que o leva a perguntas como "- Já deixou nua?" (AR, p. 44) e o moralismo de

conveniência para preservar a hierarquia, percebido nas observações "- Como vai dona Maroca?" (AR, p. 43); "- Tanta menina de programa, seu João. Com elas pode." (AR, p. 45). É esse moralismo que o leva a silenciar quando seu João propõe algo mais comprometedor, como "- (...) Não é como nós, hein, doutor?" (AR, p. 45).

A situação de fragilidade do protagonista é tão flagrante que basta deixar o relato fluir para que as evidências contrárias surjam. A versão do idoso é a única responsável pelo que existe no tempo do enunciado, em que predomina a fantasia, enquanto no tempo da enunciação prevalece a realidade. É no tempo da enunciação que se relativiza o relato do protagonista: "De tanto rir, tossiu engasgado. Contorceu-se aflito na cadeira: - Saiu do lugar. A funda. Recolheu a hérnia, outra vez o campeão do Globo da Morte." (AR, p. 45). O narrador, que até então se limita a, tal como no texto dramático, caracterizar fisicamente o personagem e indicar-lhe os gestos, utiliza expressão irônica que desmistifica a postura do protagonista. Aliás, a própria caracterização física se distancia bastante da neutralidade. O narrador, implacável, condena o comportamento do idoso e são justamente os índices de velhice que recebem cuidada descrição: "...pastinha de cabelo branco que disfarça a calvície." (AR, p. 42); "Carão rubicundo, todo roliço, sacudia a barriguinha." (AR, p. 43).

O deslocamento da hérnia muda o rumo do diálogo, porque o doutor se apegue a esse fato - a doença - para conferir realidade ao seu discurso, questionando o idoso: "- Nem bem sai do hospital, hein, seu João? Já reinando com as meninas." (AR, p. 45); "- Não tem medo, seu João? Na sua idade... Se o coração dispara?" (AR, p. 46). A partir disso, as vozes se bifurcam, porque o idoso, desesperado por manter a ilusão, dispara afirmativas tresloucadas, como "- ...não morro nunca." (AR, p. 46), e insiste em prosseguir o relato. Todavia, como a cumplicidade não mais existe, o relato fica inacabado - "- (...) Nós rolamos no tapete. Ela vem por cima. O doutor não sabe de nada." (AR, p. 46) - ou cortado pelo ponto de interrogação sem a devida resposta - "- Já contei da almofada? (...) - Da bala azedinha, doutor? (...) - E do espelho no sofá?" (AR, p. 46). Na sequência, voz, destituída de travessão, mistura narrador e interlocutor, pois ambos coincidem no modo de ver o idoso, e desmascara por completo o relato fantasioso. As falas do protagonista soam como um clamor não ouvido, enquanto o sarcasmo do "narrador-interlocutor" domina a cena: "Morre de repente esse velhinho. De vergonha a família não convida para o enterro. (...) Nem para a missa de sétimo dia." (AR, p. 46).

Como o discurso do protagonista idoso de *O velhinho audaz do trapézio voador* muda um pouco, as posições no jogo de desmascaramento também se alteram. A excessiva autoconfiança dá lugar a uma parcial admissão da realidade, mostrada pelo gesto - "...- e o dedinho roliço dobrou-se lentamente." (AR, p. 111) -, jamais pela linguagem, que, ao contrário, é usada para recuperar a autoconfiança. É pela palavra que o idoso resgata a sexualidade, necessitando, inclusive, recorrer a uma mudança de atitude em relação à esposa, com essa finalidade: "- (...) No sábado cumprio a obrigação com a velha. Não que ela precise. Só não pensar que estou fraco." (AR, p. 111). Diante disso, o doutor prossegue no seu papel de dar vazão ao relato, fazendo perguntas, sem, contudo, desenvolver advertências, dada a parcial admissão da realidade, assumida pelo idoso. Ao final do conto, a cena inicial é reiterada: "- Primeiro veio por cima. Não deu certo (o dedinho inclinou-se tristemente). - E por baixo? - Também não. Sem jeito." (AR, p. 113). Todavia, como o idoso não se dá por vencido - "- Então rolamos no tapete. Nem queira saber, doutor. - E ela? - Fez tudo o que mandei." (AR, p. 113) -, o interlocutor, novamente conjugando sua voz com a do narrador, em "off", pergunta: "Meu Deus, se não for mentira do velhinho?" (AR, p. 113). Ausentes a descrição de doenças e as advertências dirigidas ao idoso, o discurso do narrador emite juízo de valor, não com o objetivo de mostrar a realidade como tal, mas de fornecer ao leitor elementos para duvidar do relato do idoso: "pose de malandro" (AR, p. 110); "risada mais canalha do mundo" (AR, p. 111). É esse mesmo recurso que explicita claramente a desconfiança do narrador em relação ao personagem. Quando o idoso descreve a menina como "morena", o narrador opõe: "Aposto que pretinha retinta." (AR, p. 111). Não se trata, mais uma vez, de demonstrar a realidade, mas de revelar o método utilizado pelo idoso para preservar no discurso a virilidade: a mentira. Por outro lado, a ideologia do narrador é semelhante à do idoso. O preconceito racial, demonstrado pelo acréscimo do adjetivo retinta ao diminutivo pretinha, bem como pela idéia implícita de que é menos valorizado o ato de se relacionar com uma mulher negra, aproxima ideologicamente narrador e personagem. Afinal, o idoso enfatiza sua preferência por mulheres brancas. Assim, como a denúncia parte de dentro, ganha força. O uso da palavra mentira pelo "narrador-interlocutor" atinge o ponto básico da divergência entre discurso e realidade. Afinal, conceitualmente, é a mentira que estabelece essa divergência. Incorporar a palavra ao discurso é enfatizar com todas as letras a necessidade que o idoso tem de instaurar uma realidade falsa por meio de um discurso mentiroso.

Mais uma pequena mudança do protagonista e reorganizam-se as posições do narrador e do interlocutor em *A trombeta do anjo vingador*. O idoso se mostra psicologicamente mais frágil e o doutor o estimula com alguma insistência, para que o relato da aventura venha à luz. Pela mesma razão, o interlocutor é falsamente consolador ao responder à pergunta "- Se for nojo de velho?": "- Qual nada, seu João." (TAV, p. 81). O protagonista recebe a ajuda do interlocutor direto, presente, para instaurar a realidade falsa que o compensa. Ao final da narrativa, como o protagonista se recupera um pouco, o doutor retoma o discurso do senso comum, advertindo-o para os perigos da prática sexual em idade avançada. Isso, porém, não deixa de ser uma espécie de incentivo ao idoso, porque o alerta significa aceitar como real a prática. Por outro lado, o narrador, que não causa interferência no estado de ânimo do protagonista, exacerba o grotesco na descrição e contrapõe ao relato fatos reveladores de fragilidade, especialmente as doenças. O narrador age de modo incisivo, pois insere os fatos logo após o relato do idoso, sem dar tempo a que o leitor acredite, sequer por um instante, no protagonista. O narrador aproveita o estado de abalo em que se encontra o idoso para carregar nas tintas, ao compor o quadro de degradação. A correlação, pois, se faz da seguinte forma: idoso mais fraco - interlocutor mais próximo do idoso - narrador mais ácido contra o idoso. Comparando-se com o conto *O terceiro motociclista do Globo da Morte*: idoso forte - interlocutor expressa desconfiança - narrador sutilmente critica.

Após esmiuçar com clareza e objetividade toda a falsidade do protagonista em *A trombeta do anjo vingador*, o narrador de *Seu João é um velho sujo* retoma a sutileza. A tônica volta a ser a desconfiança baseada em suposições, tal como em *O velhinho audaz do trapézio voador*, e a advertência quanto às doenças, como em *O terceiro motociclista do Globo da Morte*. A mudança leva em consideração a diferença de tom empregado pelo idoso, ao buscar nas recordações do namoro com a esposa um modo mais conveniente de compensar a realidade adversa e ao empregar um discurso mais franco, quanto à reflexão sobre a situação. Em outras palavras: o relato continua sendo falso, mas o comentário do protagonista adquire alguma sinceridade. São significativas as expressões "- Se morrer nessa hora nem ligo." (TAV, p. 104) e "- Velho não tem direito, doutor?" (TAV, p. 105). Se o protagonista assume a condição de idoso, o narrador também modera sua acusação. Faz, homologamente, uma crítica conceitual, ao filosofar que "Todo baixinho quer provar que não é." (TAV, p. 104) e ao concluir que "O velho sujo também tem sentimento." (TAV, p. 105), espelhando pela antítese sujo-sentimento o comportamento ambíguo do

protagonista. O relato do idoso, neste conto, se torna mais sintético, e o narrador o acompanha nessa concisão, não utilizando termos crus e agressivos. A catilinária do narrador é diretamente proporcional à intensidade do comportamento do idoso.

No conto *Não se enxerga, velho?* a execução do papel de denúncia pelo narrador se reduz e o doutor, mais do que nunca, tem a função de recuperar a auto-estima do protagonista idoso. Isso não significa mudança ideológica de ambos, mas mera alteração de posição no jogo. Se o próprio personagem expõe toda a sua fragilidade, desnecessários se tornam o papel inquisitivo do interlocutor e as descrições depreciativas compostas pelo narrador. Reflexo dessa alteração é o fato de que o narrador capta a intenção profunda do idoso, não revelada pelo discurso: "Olhinho vermelho aos gritos: Não morro, não. Nunca mais." (LT, p. 64). Ao selecionar essa observação, o narrador propicia a comparação com outros contos, em que o idoso conseguia expressar o desejo, e dá conta da desagregação sofrida pelo personagem. Entretanto, prevalece, nos discursos do narrador e do interlocutor, o cômico, também motivado pela precária condição do protagonista. O narrador, ao invés de empregar um tom áspero, usa expressões leves, mas irônicas, se contrastadas ao estado real do protagonista: "O risinho bem arteiro." (LT, p. 65); "Olhinho miúdo, porém safado no último." (LT, p. 66). Apesar de a ironia do doutor ser dirigida diretamente ao idoso, ele não a percebe, dado o estado entorpecido em que se encontra. Após tanto especular para obter contradições e causar embaraços ao protagonista, o doutor se permite ironizá-lo quando o próprio idoso confessa as dificuldades posteriores à pretensa atividade sexual. Invertendo as posições, o doutor finge acreditar ter havido relação sexual entre o protagonista e a menina, perguntando: "- Bem se regala, hein, seu João?"; "- Não tem medo, seu João? Que tal se... Deus o livre..." (LT, p. 66). Esta última pergunta é semelhante à feita em *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, porém o contexto é completamente diferente. Lá, acontece o lançamento da dúvida que se contrapõe ao discurso do idoso; aqui, surge a ironia de quem ouve um discurso de rendição. O personagem idoso acaba, implicitamente, por admitir a impotência, inclusive incorporando o discurso da menina, a reforçar essa conclusão. Embora tenha iniciado o relato com os habituais clichês que compõem o quadro falso da prática sexual, o protagonista, extremamente fragilizado, sucumbe à realidade, inserindo-a no discurso.

A presença de um personagem denominado doutor, cuja caracterização é similar à do interlocutor do idoso nos contos anteriormente analisados, aproxima *O baile do colibri nu* desses contos. O protagonista idoso recebe triplo bombardeio: do narrador, do doutor e de Carlito. O discurso de Carlito é factual, inclusive relatando a ausência de prática sexual do protagonista. É claro que, compartilhando da cosmovisão machista, Carlito emprega um tom ameno e, além disso, se escora no fato de que a impotência de João serve como escusa para elidir o crime. O doutor, cioso da hierarquia, assume uma postura de árbitro, mas a crítica que desfere contra o protagonista é pautada no falso moralismo. Utiliza expressões estereotipadas - "- Barbaridade."; "- Pouca vergonha, João." (VLLB, p. 77) - e não recrimina João por sua atitude mais condenável: a permuta da filha por uma menina de doze anos, para fins sexuais. Frágil é o protagonista, cruel é o narrador. Na sua habitual função de caracterização física do personagem e de descrição de gestos, o narrador chega ao grotesco pelo uso de expressões como "a carinha enrugada no corpo do menino de oito anos" (VLLB, p. 74), "fio de baba fosfórea no queixo imberbe" (VLLB, p. 75), "O triste colibri ressona bolhas de espuma no canino de ouro." (VLLB, p. 76) e é irônico, quando qualifica João como "o gigante dos colibris", a erguer-se "no salto da botinha" (VLLB, p. 78). O narrador une sua voz ao coro dos outros personagens. A causa dos discursos virulentos é a mesma: a condenação de comportamento que, do ponto de vista do código de ética machista, é incorreto. Não é só porque a prostração impede o protagonista de emitir um discurso articulado que os seus detratores se permitem criticá-lo à vontade. É também por um dos sintomas dessa desagregação: o fracasso público. Essa situação rompe o pacto de mútua preservação, pois a solidariedade implicaria confissão dos outros personagens. Mesmo assim, fiéis ao pacto implícito existente entre os homens machistas, Carlito e o doutor procuram suavizar ao máximo a condenação do comportamento de João, concentrando a acusação no personagem negro, pontos em que o discurso se afasta da realidade. Por sua vez, o protagonista, nas poucas palavras que consegue proferir, também tenta negar a realidade. Exemplo disso é a resistência que oferece para responder à pergunta do doutor sobre o destino do personagem negro.

As circunstâncias de espaço - casa -, de redução da mobilidade do protagonista idoso em razão de doenças e, principalmente, de presença forte da esposa em cena inibem totalmente a articulação de discurso falso em *Chorinho brejeiro*. A caracterização do idoso e a do doutor remetem à série iniciada por *O terceiro motociclista do Globo da Morte*. O narrador,

inclusive, é o responsável pela intertextualidade entre os contos. Entretanto, a intromissão da esposa, com seu discurso franco e limitador, impede que se estabeleça a cumplicidade entre o doutor e Nhô João. É significativa a passagem em que, ausente a esposa, o doutor enceta diálogo - "- Mas e a festa? Com a franguinha? De tantos aninhos?" (CB, p. 111) -, continuado por Maria, quando retorna à sala - "- Só eu sei das festas, doutor." (CB, p. 111). Embora profira um discurso de adesão à cosmovisão machista, ao tratar das "festas" com certa naturalidade, Maria força a eliminação da sexualidade do discurso de João, porque a voz da mulher, por si só, é incompatível com as confidências feitas de homem para homem. A voz da esposa desnatura o caráter lúbrico dos relatos. Assim, Nhô João é monossilábico e o interlocutor, preso ao cerimonial ditado pela condição de visita, se limita a dar seqüência aos diálogos. O maior volume de discurso pertence à esposa e ao narrador que, dada a condição de inferioridade do protagonista, atém-se a descrever as marcas impostas pelas doenças, inclusive antevendo, com despropositada ironia, as circunstâncias e as conseqüências da morte de Nhô João: "Só falta a gravatinha para tirar o retrato de pé no caixão." (CB, p. 107). A situação enseja que o narrador tripudie sobre a impossibilidade de o personagem idoso retomar as aventuras e termine por sentenciar que "Nos braços da menina de quinze aninhos não será o último suspiro." (CB, p. 114). A posição do narrador se assemelha à de determinados animais que, andando em bando, deixam para trás os incapacitados para prosseguirem a caminhada. O narrador acrescenta o desdém. Seu perfil ideológico se vê completado pelo modo como qualifica Maria: "A cadela da velha ataca." (CB, p. 107); "A velha desgracida..." (CB, p. 111); "Bem que ela sabe: enterra alegrinha o querido carrasco." (CB, p. 112). É possível que, nessas passagens, o narrador esteja incorporando o discurso de Nhô João, porém, mesmo que assim seja, ele está endossando as palavras do protagonista.

A esposa também está em cena no conto *O quinto cavaleiro do apocalipse*, porém não tem voz, ao contrário do protagonista idoso, pródigo em palavras. Entretanto, a presença da esposa, somada ao estado de ânimo de João, provoca a transferência do discurso da sexualidade para o passado. André, o interlocutor, e o protagonista rememoram situações da juventude. Nesse caso, é possível que o discurso coincida com os fatos. Quanto à sexualidade no presente, a fisiologia toma o lugar da fantasia, propiciando alguma aproximação do discurso aos fatos. Enquanto o protagonista constata dificuldade - "- Tenho ereção. E não posso acabar. Já viu isso?" -, André reclama de "ejaculação precoce" (VLLB, p. 99). O realismo não é tanto a ponto de ambos admitirem impotência absoluta, mas não deixa de

haver uma diferença em relação a personagens idosos que se limitam a inventar aventuras. Intermediária é a situação do protagonista idoso - confessa-se algo fragilizado, mas mantém um discurso articulado -, intermediária é a posição do narrador - reduz seu poder de fogo, porque o próprio protagonista admite fraquezas. A crítica se resume a pequenas estocadas - "Metade das vergonhas à vista - nem são belas." (VLLB, p. 86) -, e à descrição do desmazelo do personagem, admitido por este. No desfecho, incumbe ao narrador mostrar que o apego do protagonista ao código machista ainda perdura: "Mas você chora? Nem ele. Ainda é um durão." (VLLB, p. 101). Porém, na maior parte da narrativa, predominam os diálogos, relegando o narrador a segundo plano.

A reclusão forçada a que o protagonista de *Um passeio no inferno*, vitimado por derrame, está sujeito funciona como um amortecedor para a verve do narrador. Convicto de que o personagem está definitivamente impossibilitado de retomar práticas sexuais, o narrador se limita a abarcar ações não verbalizáveis e, vez por outra, incorpora o discurso do idoso, no que diz respeito à qualificação da esposa. Isso significa que quando a fragilidade do protagonista é extremada, o discurso do narrador se atenua. Afinal, os fatos são incontroversos, embora o protagonista exiba atitudes diferenciadas, conforme o espaço em que se encontra. No espaço da casa, o discurso reflete aparente consciência da gravidade da doença e o inconformismo em relação a ela. A simples mudança para o espaço pseudo-aberto do quintal faz com que, incentivado pelo discurso do genro, o idoso retome atitude lúbrica, absolutamente falsa no contexto. Envolvidos em atmosfera machista, os outros personagens masculinos - o genro e Carlito - se incumbem de instaurar a falsidade por intermédio da linguagem. Sabedores da importância da sexualidade para o protagonista, mesmo que apenas no discurso, é a esse ponto que os personagens se apegam. Como a doença é fator inibidor da virilidade, Carlito principia ocultando a gravidade do mal e, posteriormente, explora qualidades fundamentais para a auto-estima de João: "- Cada vez mais firme."; "- (...) Sempre um galã." (p. 81). São falsamente enaltecidas a virilidade, implícita no uso da palavra firme, e a beleza física. O exagero, contido nas observações do genro e de Carlito, indica que a intenção deles ultrapassa o mero incentivo ao protagonista, adquirindo uma tonalidade irônica. Além disso, há uma espécie de projeção ao inverso sobre o idoso. Portadores da mesma ideologia, o genro e Carlito também "só pensam em mulher" e comprazem-se em se sentirem superiores a João.

Também em outro conto, *Os velhos piratas morrem na cama*, os familiares do personagem idoso incentivam-no à sexualidade, por meio de um discurso recheado de ironia, em observações como "- O senhor um pirata, hein, tio Zico?"; "- (...) Uma professora, vinte e oito anos, está bem?" (DA, p. 88). O discurso de Lalá, irmã de Zico, comicamente crédulo, é o único que contribui convictamente para a instauração da realidade falsa: "- Onde o Zico vai à noite? Quem entra de mansinho no quarto de Benvinda?" (DA, p. 91). A insinuação de Lalá é mais direta do que o próprio discurso de Zico. O disfarce, mal composto pelo protagonista, visa a encobrir as verdadeiras intenções. É o caso, por exemplo, da falsa modéstia que o leva a exclamar - "- (...) Minha noiva é a morte." (DA, p. 88) -, enquanto, em outra passagem, revela a expectativa de viver muito mais. A divergência se dá também entre o discurso e a expressão corporal, registrada pelo narrador: "Risada sonora, gesto largo de vinte anos." (DA, p. 88). Entretanto, numa operação semelhante à multiplicação de números negativos, o discurso de falsa modéstia do protagonista acaba por corresponder mais à realidade do que o gesto. A ironia, sempre presente no discurso dos familiares e até no do próprio Zico - por exemplo, ao saber da morte, aos noventa anos, de um amigo, ele comenta "- Tem morrido muita gente moça." (DA, p. 88) -, é a marca dominante do discurso do narrador, que tem grande participação no conto e controla as falas. Decalcando o discurso de Zico, o narrador ironiza que o protagonista está "na força dos setenta e dois" (DA, p. 87). O fundamento de todo esse clima irônico está na tardia adesão de Zico ao modelo machista de busca frenética de sexualidade, pois, durante o casamento, esteve duramente subjugado aos ditames da esposa. Como uma mudança, após uma viuvez aos setenta e dois anos, é inverossímil, todos se permitem explorar a situação com humor.

O discurso de outro personagem é decisivo no conto *A normalista*, porque contém informações dadas pela mulher a quem o idoso dedica o seu interesse. Raramente, o discurso da mulher vem à luz e mais raro ainda é o momento em que ele se choca com o do homem. Esse é o principal anteparo para a sustentação dos discursos masculinos falsos. Em *A normalista*, o acaso se encarrega de confrontar os discursos do idoso e da mulher, sem colocá-los fisicamente frente a frente. O pivô é João, filho do personagem idoso, que toma conhecimento do discurso autêntico da "normalista" e posteriormente ouve, perplexo, o discurso falso do pai dele. O confronto torna o discurso do idoso risível, porque revestido de uma formalidade e de uma tradição - "- Não posso me expor a vexame em casa suspeita. Conheci moça direita, muito prendada. Se não tem objeção eu... de

modo que eu... casar outra vez." (GC, p. 81-2) - absolutamente simétricas ao tom escrachado do discurso da "normalista" - "- (...) Quer casar comigo, o velho idiota. Um porcalhão, seis dedos no pé." (GC, p. 80) - e à pieguice dele próprio - "*À minha gatinha, do seu bichaninho.*" (GC, p. 80). Características muito constantes do discurso feminino são a objetividade e a franqueza, em geral impregnadas de uma certa agressividade. A pressão da contenção, imposta pela sociedade falocrática, é uma das responsáveis por esse vigor, uma vez rompido o dique. Frise-se que, mesmo exagerado, o discurso da "normalista" coincide com os fatos. O protagonista, João, tendo acesso a todos os elementos, paralisa, não conseguindo articular discurso em nenhuma das situações. Educado para um determinado modelo, ao vê-lo quebrado, o protagonista fica sem ação e sem discurso. O implacável narrador condena o comportamento do personagem idoso, criticando o modo como ele se relacionava com a esposa falecida - "Tinha pelos vestidos a consideração que à dona jamais dispensara." (GC, p. 81) - e destilando um certo ódio, ao reforçar a adjetivação e a densidade das imagens: "Fordeco resfolegante na ladeira,..."; "...cara devastada de imperador decrépito:..." (GC, p.81). Implacável também é a caracterização da "normalista", com ênfase nos indícios que a identificam como prostituta experiente e na degradação dela e do espaço do bordel. As imagens têm a mesma intensidade das compostas a respeito do idoso, tal como sugere a qualificação "dois morcegos murchos de negros bicos" (GC, p. 80) atribuída aos seios. Como a própria estrutura do conto se incumbe de pôr a nu a falsidade do discurso do personagem idoso, o narrador se ocupa de realçar a degradação da situação.

Semelhante é a postura do narrador no conto *Tutuca*. A degradação do protagonista idoso é diretamente gerada pela amante e pela esposa. Entretanto, não é pela linguagem que elas se impõem. Não é dada voz a Tutuca e, embora o laconismo e a dureza dos bilhetes de Maria antecipem sua reação, é pela atitude drástica de fechar a porta da casa que ela toma posição. Como o confronto é direto, a via adotada pelas duas é a ação e não o discurso, e os fatos são irrefutáveis. Diante disso, desonerado de desmontar fraudes, o narrador utiliza um tom irônico, intensificado pelo uso constante do discurso indireto livre - a falta de senso de realidade do protagonista faz com que se ria do comportamento natural dele -, ao descrever as desventuras do personagem idoso. Ao tratar de Tutuca, a amante, o tom é agressivo, tal qual o expressado nas opiniões dos amigos de João. Em discurso objetivo, os amigos proferem julgamentos concisos e definitivos - Maria é heroína e santa; Tutuca, bandida -, num maniqueísmo próprio do machismo. Por sua vez, o discurso de João mostra o

inconformismo de não lograr combinar casamento e sexualidade extraconjugal, transformado em exclamações sentimentais. A aparente paixão, ao funcionar como justificativa para a ausência de realidade no discurso do protagonista, tem o propósito de camuflar o fracasso de um projeto consciente, típico do homem machista. O efeito é pior: além de se constatar a absoluta disparidade entre o discurso do idoso e a realidade, como na frase "- Só o amor dela /de Tutuca/ é verdadeiro." (PCA, p. 52), a excessiva exposição do pretenso sentimento leva o protagonista ao ridículo.

Outro conto em que há algum confronto verbal entre o personagem idoso e a esposa é *Batalha de bilhetes*. Porém, como o próprio título indica, o confronto não é direto. Diferentemente de *Tutuca*, a iniciativa parte do personagem idoso, que, não vendo outro meio de expressar seu inconformismo, opta pela reclusão e pela agressividade verbal. Em *Tutuca*, o recurso da mulher aos bilhetes funciona como meio de ela enfrentar, apesar do peso social que lhe é contrário, o marido. Por outro lado, em *Batalha de bilhetes*, a iniciativa é de quem, a princípio, detém o poder; portanto, espelha fraqueza. O tom dos bilhetes confirma essa ilação. A agressividade adolescente - "*Não gosto mais de você. Vamos nos separar. Por que não se muda para casa de sua mãe?*" (GC, p. 127) - combina com as propostas e atitudes do protagonista. Falta-lhe senso de realidade e seu discurso, embora conciso, apresenta dois exemplos lapidares nesse sentido. Ao responder ao bilhete realista da esposa - "*Já me fez sofrer demais, meu velho.*" (GC, p. 127), o protagonista desfere a seguinte invectiva: "*Não se enxerga? VELHA é você!*" (GC, p.128). A inversão do clichê "Não se enxerga, velho?" e o uso de caixa alta para marcar a palavra velha demonstram o pavor que o avanço da idade desperta em João e o tresloucado inconformismo disso resultante. O outro exemplo está no "post-scriptum" do último bilhete: "*P.S. Tenho outra mais moça.*" (GC, p. 131). Exilado dentro de sua própria casa, o personagem idoso usa o discurso como substitutivo da realidade desejada, mas não percebe que, ao se opor a evidências, expõe ainda mais a fragilidade. O discurso da esposa, dócil e diplomático, revela senso de realidade, mas, ao mesmo tempo, deixa entrever adesão ao modelo que apregoa a importância do casamento como instituição sagrada. A busca de restabelecer o convívio pacífico, apesar das agressões gratuitas que sofre, reflete que o anseio de manutenção do casamento se sobrepõe ao efetivo relacionamento interpessoal. Como a dinâmica do conto faz com que o próprio personagem idoso revele suas fraquezas, o narrador se limita a selecionar fatos e a emoldurar os diálogos com descrições adjetivadas que acirram a degradação. A linguagem, algo contida e polida, não deixa de ser

eventualmente irônica, como na seguinte passagem: "...devorou sete sonhos afogado de esganação, o que lhe provocou visitas ao banheiro com passo miudinho de gueixa." (GC, p. 131).

Reflexo de alteração de costumes, o conto *Certo, cara?* apresenta um embate frontal e direto entre o casal, vazado em uma linguagem bastante diferente da de *Batalha de bilhetes*. A principal mudança ocorre no discurso da mulher. Embora o conto seja narrado em primeira pessoa, é possível fazer uma avaliação adequada dos discursos, porque o diálogo predomina. A franqueza da mulher, traço comum a quase todos os contos, assume poder de destruição muito forte quando dirigida diretamente ao homem. Apesar de o discurso revelar uma diferença de classe social entre o homem e a mulher, não é somente a isso que deve ser atribuída a existência de alguma contenção no discurso do personagem masculino. Na alteração da regra do jogo, com a mulher tomando a iniciativa de ataque, convém ao homem, como defesa, procurar uma postura diplomática para acusar a opositora de desvairada. Entretanto, como a linguagem da mulher adota um tom de agressividade escancarada e constante - "- Tu não é homem, coroa miserável." (QA, p. 102); "- Tu é velho careta, João." (QA, p. 103); "- (...) Tu não presta na cama, velho porco." (QA, p. 105) -, João se sente ferido em seus brios machistas e a assassina. O fato irrefutável mostra que as mudanças no discurso masculino não passam de frágil verniz. A realidade está na violência, e não no discurso apaziguador. O discurso da mulher, por sua vez, muda significativamente em forma, mas o conteúdo, embora apresente denúncias, se revela ideologicamente tão machista quanto o do discurso do homem. Na verdade, a mulher emprega os mesmos conceitos, apenas muda-os de direção e finalidade, podendo-se, inclusive, supor que haja falsidade no discurso.

Nos contos até aqui abordados, o discurso ou a atitude de outros personagens sempre subsidia a caracterização, o relato de fatos e/ou a crítica referentes ao personagem idoso. Em *A corruíra azul*, o isolamento do protagonista faz com que o discurso do narrador assuma em maior proporção a função de se contrapor ao discurso do idoso. A presença do porteiro do hotel, como interlocutor, é neutra, apenas possibilitando que seu João se expresse. O estado de grande fragilidade do idoso, determinado pelas doenças, torna seu discurso conciso, mas, mesmo assim, revela a insistência em alimentar expectativas - "- Não pense que sou inválido. Opero o olho e fico novinho, pintado de ouro." (FC, p. 92) - e em proferir loas às meninas - "- São o azul do céu, o canto da corruíra, a gota de chuva, o arrepio do vento..." (FC, p. 92). O discurso do narrador, ao, literalmente, cercar o

discurso do idoso de referências a doenças, traz a realidade. Não é só: os recursos empregados pelo narrador extrapolam o simples descritivismo, para, na excessiva ênfase, demonstrar implacabilidade. Tais recursos são a reiteração das mesmas doenças, em momentos diferentes da narrativa, e o expressionismo das descrições, resultante principalmente da farta adjetivação depreciativa - "cara vermelhosa costurada de rugas", "arquejante", "afrontado", "estropiado", "mão gaguejante e vesga", "língua babosa", "arruinado e carunchoso" - e da construção de imagens desoladoras, como "pobre Sansão tosquiado", anteposta exatamente à exclamação "- O velhinho mais fegoso de Curitiba!" (FC, p. 93). Essa antecipação do narrador torna o discurso do idoso risível, justamente por mostrar o quanto o protagonista está distante da realidade. Por outro lado, no plano prático da conquista, o idoso recorre à própria fragilidade como meio de cativar a atenção de "hóspede retardatária". Porém, a doença só é admitida enquanto serve à conquista. Gradualmente, o tom muda, em direção à lubricidade. Esse jogo mostra o quanto é consciente a opção do idoso pela quebra da realidade por meio do discurso. Ele conhece a realidade, mas a repudia, exceto quando lhe convém admiti-la.

Estrutura bastante diferente possui o conto *A náusea do gordo*, particularmente pela ausência de discurso do protagonista. As breves exclamações que profere não articulam uma realidade falsa, mesmo porque uma das conseqüências das doenças que o vitimam é a insanidade mental. Como os outros personagens também não emitem discurso, o narrador praticamente monopoliza a linguagem. Retratando passado e presente, numa narrativa que termina com a morte do protagonista, o narrador dá conta do contraste existente entre os tempos. Trata o presente como uma espécie de castigo pelo comportamento autoritário praticado pelo protagonista no passado. A sexualidade fica absolutamente irrealizada, até mesmo no plano do sonho, pois Nhô João acorda antes de ver saciado seu desejo. Emoldurando os fatos, o narrador constrói depreciativas imagens expressionistas, baseadas principalmente no físico avantajado do protagonista. A um personagem idoso fraco e sem discurso, corresponde um narrador impiedoso.

O discurso do personagem idoso de *Noites de amor em Granada* é muito diferente do dos outros, porque é o único que, numa postura moralista e conservadora, se volta contra a sexualidade, ao criticar o comportamento dos amantes vizinhos de quarto. Entretanto, esse discurso é falso, porque esconde os desejos reais. Cabe ao narrador, num discurso sutilmente desmascarador, mostrar essa contradição. A metáfora "come

devagar, como se não tivesse fome, embora recolhesse as migalhas de pão" (NNE, p. 142-3) ilumina o procedimento do personagem idoso: o discurso conservador e ressentido visa a ocultar a insatisfação do desejo irrealizado. Ao não assumir o desejo sexual, o personagem idoso adota um discurso falso. Ao assumi-lo, em outros contos, a falsidade muda de enfoque: ao invés de servir para encobrir sentimentos, serve para criar ilusões de práticas sexuais.

Muito diferente é o enfoque dos contos em que os protagonistas detêm alguma espécie de poder. Um dos modos de manifestação desse poder é o controle do discurso dos outros. Intimidados, os outros personagens não contrapõem o seu discurso ao do idoso. Ao contrário, procuram preservar o protagonista, mesmo contra as evidências.

O poder é exercido por Adão, protagonista de *O convidado*, por intermédio da força bruta. As poucas palavras ditas remetem à ação, não havendo a articulação de um discurso falso. Isaura, inteiramente submissa ao marido, tem medo de confrontá-lo, mesmo quando ele está ausente. A aparente coragem de denunciar ao "convidado" a violência por ela sofrida deve ser relativizada, porque as marcas concretas são muito evidentes - Adão não faz questão de esconder a violência - e porque, na cosmovisão machista mais radical, o uso da violência contra a mulher não é condenado. Por outro lado, nessa mesma cosmovisão, a impotência é inadmissível. Logo, Isaura, assimilando o discurso machista e implicitamente confessando medo, atribui a si a infertilidade, ao mesmo tempo em que enaltece a potência de Adão: "- Não é ele que... Na força do homem com aquela idade." (NNE, p. 73). Adão não se preocupa em criar uma realidade pelo discurso, mas essa tarefa é assumida convictamente por Isaura. Não se trata de lançar ironias ou incentivos despropositados, mas de preservar a imagem do homem.

O narrador-personagem é o "convidado", todavia a narração em primeira pessoa não compromete a avaliação dos discursos do protagonista e da esposa, porque há elementos que apontam para a autenticidade do relato. Na verdade, enquanto narrador, o "convidado" apenas conta os fatos, sem emitir juízo de valor, e enquanto personagem, desempenha o papel de interlocutor, instigando Isaura a desfiar a sua história, a exemplo do modo como o doutor procede com o protagonista idoso, em *Caso de desquite* e outros contos de estrutura semelhante. O discurso de Isaura é o único que em alguns momentos contém falsidades, porém facilmente perceptíveis.

O protagonista de *O coronel* tem seu poder respaldado na posição sócio-econômica que ocupa, conforme o próprio título indica. Embora ele próprio abandone o discurso autoritário para admitir as adversidades que a doença lhe impõe, a esposa e os demais personagens mantêm, pelo temor reverencial, a imagem de força do coronel, empregando um discurso falso. Como a perda da virilidade está relacionada à doença, Cesária, a esposa, relativiza a gravidade do mal - "- Tem muitos anos de vida." (MP, p. 60) -, e o filho adota o mesmo procedimento: "- O senhor ainda enterra muita gente." (MP, p. 61). O modelo machista e patriarcal é tão arraigado que, mesmo o próprio idoso apresentando um discurso realista, os que estão sob o seu domínio não fazem coro à realidade. Porém, o fato de o idoso admitir sua própria fraqueza é relativizado pela atitude que toma: o suicídio. Tal como o discurso apaziguador do protagonista de *Certo, cara?* cai por terra diante da atitude de assassinar a esposa, o discurso consciente do coronel é prostrado pela decisão de se suicidar. A aproximação entre discurso e realidade gera, para o coronel, uma situação insuportável. Diante de um protagonista forte e que, além disso, admite a realidade, o narrador procede com sutileza. A ambigüidade é o principal traço de seu discurso e manifesta-se no uso do pretérito imperfeito e na alternância que faz entre a incorporação do discurso do coronel e a emissão de linguagem própria. Em meio à constatação do poder desfrutado pelo coronel, o narrador semeia informações relativas à doença. Nesse vaivém, são próximas as referências a um coronel que "era como qualquer moço" e a um coronel que, em dois dias, "murchara, caqui fora do galho." (MP, p. 61). Mas, com essa conclusão, o narrador se rende às evidências; tal como o coronel, ao optar pelo suicídio. A autoridade do protagonista faz com que o narrador seja sutil e contido, abstendo-se de usar termos agressivos ou depreciativos.

Embora não controlem o discurso dos outros personagens, os protagonistas de *Paixão de palhaço* e de *Olhos azuis mais lindos* não se afetam com os discursos que lhes são contrários. Conscientes do poder que detêm, percebem a impossibilidade de os discursos alterarem a consecução dos objetivos que almejam. Em *Paixão de palhaço*, o poder do protagonista não é reconhecido pelo narrador e por outros personagens, mas aceito por quem lhe garante mantê-lo: as esposas e o amigo André. Em função da autonomia viabilizada pela favorável condição sócio-econômica, o protagonista tem condições de desenvolver uma ação que lhe agrada e, conseqüentemente, exibe um discurso confiante e, em boa parte, coincidente com a realidade. Se a maioria dos personagens idosos se empolga com discursos falsos, o protagonista de *Paixão de palhaço*, ao obter aquilo que

pretende, dá ao discurso um grau maior de exultação, marcado pelo emprego de um tom ostensivamente forte. As auto-avaliações - "guri depravado" e "palhaço" - e o modo como se dirige à esposa, a Josefa e a Maria dão conta do uso de uma linguagem explícita e direta, sinal de consciência de poder. A esse poder, corresponde a subserviência das esposas, praticamente destituídas de discurso. Maria oferece alguma resistência antes do casamento, mas, ludibriada pela estratégia de João, tem o mesmo destino de Mirazinha. Aliás, a resistência de Maria é que está no plano do discurso falso, pois sua adesão à cosmovisão machista já é antecipada na frase conformista "- A gente um dia tem de casar." (FC, p. 11). Josefa demonstra, pelo discurso, alguma capacidade de reação e, por isso, é rejeitada por João. André, o interlocutor direto, possui um discurso conservador que se vê totalmente engolfado pelo discurso do protagonista. No contraste entre o discurso moderado e o ostensivo, este se impõe, mormente pelo silêncio com que André ouve as invectivas de João. Na verdade, compartilhando da ideologia machista, André apenas não tem coragem para expor em palavras a admiração que devota ao protagonista. É raro o discurso dos personagens que se confrontam com João vir diretamente ao texto; conhecem-se as atitudes deles, descritas pelo narrador. Uma das poucas falas - "- (...) Casa com um tarado." (FC, p. 12) - é suficiente para demonstrar que o discurso agrada o protagonista, pois as críticas, ao hipervalorizarem a sexualidade, lhe soam como elogios. Nesse mesmo viés, devem ser analisadas as poucas observações críticas apresentadas pelo narrador. Expressões como "viúvo sem-vergonha", "velhaco", "monstro" não possuem, no contexto, a carga negativa que lhes é inerente. Até mesmo a caracterização grotesca do protagonista - "...feio sapo sem dentes, a língua babosa sobrando da boca" (FC, p. 10) - pode ser encarada positivamente, pois não impede que ele atinja seus propósitos. O poder permite que o protagonista encare as críticas com sarcasmo. Além disso, deve ser ressaltado o fato de que o narrador, em nenhum momento, questiona a virilidade do protagonista ou mesmo a satisfação dele. No final do conto, a palavra do narrador atesta o sucesso de João: "...desce no barbeiro, corado e lépido, o vinco da calça perfeito. No mesmo dia deixa a unha do mindinho crescer." (FC, p. 13). Partindo da idéia de que o narrador não é neutro, pode-se concluir que, diante de um personagem masculino aparentemente bem sucedido, ele abandona parcialmente a implacabilidade, para, sutilmente, comprazer-se do êxito. A crítica ou a relativização desse sucesso depende de decodificação interpretativa, já que nem mesmo o narrador a apresenta.

Outro personagem idoso que tem consciência do poder é o João de *Olhos azuis mais lindos*. Ele se vale da linguagem como instrumento de

manutenção do domínio e de manipulação. Ao contrário do protagonista de *Paixão de palhaço*, é lacônico e não usa a palavra para ostentar o poder. Porém, nos momentos em que fala, tem muito clara a finalidade a ser atingida. Quando Maria resolve deixá-lo, ele, falsamente, implora: "- Eu faço tudo. Não sei onde a cabeça. Desde que ela volte." (FC, p. 99). Não se trata de uma mentira para criar uma realidade, mas para manipular a esposa. Outro modo de manifestar o poder é o cinismo. Tanto na linguagem como nas atitudes, o cinismo conjuga a consciência de poder e a manipulação. Além disso, ao tornar cômica a situação, insere uma leveza em princípio inadmissível. A frase dirigida a Zé da Bateria, a propósito da esposa deste, serve como exemplo: "- Azar nosso, seu Zé, que gostamos da mesma mulher!" (FC, p. 100). Estrategicamente, o cinismo suaviza o impacto do momento, mas, no dia-a-dia, o poder é exercido por intermédio do revólver.

Aparentemente satisfeito com a realidade, o protagonista faz uso da palavra somente em caso de necessidade, preferindo a ação. Diferencia-se da maioria dos personagens idosos que recorrem à linguagem como substituta da realidade. Os discursos dos outros personagens de *Olhos azuis mais lindos* reforçam a posição do protagonista. Invertendo a situação usual, Maria é bastante verborrágica e desfere pesadas críticas a João. Porém, a acusação verbal não tem qualquer efeito, porque, fundada unicamente na emoção, não é ancorada em elementos que efetivamente ameacem o poder de João. Completamente inserida no contexto machista, Maria cumpre todos os papéis destinados à mulher: tem ciúmes, é apaixonada, procura reconquistar João por meio da culinária e dos cuidados com a casa e com a roupa. O discurso é apenas um modo de externar a emoção. Consciente disso, João parece se sentir bem ao ouvir o discurso de Maria, pois percebe que ela continua apaixonada por ele e que é incapaz de mudar a situação. Conseqüentemente, não se altera e até se permite fazer concessões, fingindo-se de dominado. As filhas, por sua vez, endossam abertamente as atitudes de João, ao valorizarem a conduta machista: "...não escondiam o orgulho pelo grande mentiroso, fanfarrão, herói safado de mil batalhas - ..." (FC, p. 104). Assim, o aparente sucesso na sexualidade extraconjugal vem pelo discurso de outros personagens, inclusive o da própria esposa, e pela voz do narrador, tornando a situação de João cômoda. Ao contar os episódios, o narrador procede com o mesmo cinismo do protagonista e utiliza o mesmo tom cômico, que quase suprime a condenação imprimida pelo senso comum às atitudes. Para citar um exemplo claro do discurso do narrador, observe-se como ele, pela via do cinismo, torna cômica uma observação racista e machista: "Só negra horrenda e desdentada, ainda assim /Maria/ não tinha confiança. Capricho da natureza ou efeito da bebida,

João perdera o olfato - nada exigente tanto que usasse um pedaço de saia." (FC, p. 102). Essa homologia entre narrador e protagonista reflete uma coincidência ideológica. Portanto, em processo idêntico ao de *Paixão de palhaço*, o narrador não critica frontalmente as atitudes do protagonista aparentemente bem sucedido, nem emprega uma linguagem pesada ao descrevê-lo.

Analisam-se, neste passo, os contos narrados em primeira pessoa pelo personagem idoso, exceção feita a *Certo, cara?*. Aos contos *O roupão* e *Moela, coração e sambiquira*, acrescenta-se *Conchego de viúvo*, porque, embora seja apresentado sob a forma de diálogo, praticamente se constitui de um monólogo do protagonista idoso, contrapontado apenas por uma frase do narrador em primeira pessoa, ao final do texto.

O traço comum aos três protagonistas é a insatisfação. A palavra é dada aos idosos não para lhes permitir que contem suas aventuras à vontade, mas para que revelem o sentimento resultante da frustrada busca da prática sexual. Esse estado de ânimo determina a apresentação de uma visão pessimista, amarga e/ou inconformada e, portanto, algo mais próxima ou menos distante, conforme o caso, da realidade.

O processo que permite a instauração de discursos mais próximos da realidade em *O roupão* é a criação de um duplo, a quem são dirigidos os comentários sobre a sexualidade. Estão em cena o narrador-protagonista e Lúcia. Os discursos deles se subdividem em falsos, quando tratam de si próprios, e verdadeiros, quando tratam de Oscar, personagem idoso que representa o duplo do narrador. Os elogios destinados em voz alta pelo protagonista a Lúcia - "lindinha", "dentinho perfeito" (CE, p. 67) - são desfeitos quando assume o papel de narrador - "Cobri piedosamente a nudez obscena de magra." (CE, p. 70). Em nenhum dos casos, procede com isenção: os elogios fazem parte do jogo da conquista e a depreciação de Lúcia funciona como justificativa para o fracasso. Em contrapartida, o discurso de Lúcia tem a finalidade de exercer manipulação sobre o narrador. Num jogo de pseudo-elogios ao protagonista - a falsa valorização da "barriguinha" e do "óculo" - e de ênfase à prodigalidade de Oscar, Lúcia deixa implícita a importância do dinheiro. Como contrapeso, Lúcia deprecia Oscar em aspectos da sexualidade, para resgatar a auto-estima do narrador.

Ciente de sua condição de mulher marginalizada pela sociedade, Lúcia usa um discurso aberto e forte, por meio do qual se impõe perante os amantes. Além disso, assume uma posição de beneficiária das distorções da sociedade machista. Trata-se de uma adesão consciente, o que

lhe permite tirar proveito da situação. Esse modo de ser, somado à necessidade de manipular o narrador e à "ausência" de Oscar, possibilita que o discurso de Lúcia sobre a prática sexual corresponda à realidade. As circunstâncias propiciam que se sobrepuje a interdição machista quanto ao questionamento da potência sexual do homem pela mulher. Porém, tanta é a pressão contra o discurso feminino franco que o narrador, ao transcrevê-lo, recorre aos estilos indireto livre e indireto. A palavra da mulher tem a força de desmascarar radicalmente a busca desenfreada de sexualidade pelo homem idoso, dando toda a dimensão da lubricidade senil. Pela leitura do duplo, conclui-se que o que é dito sobre Oscar, vale para o narrador. Isso significa que, na verdade, o discurso de Lúcia, dito na presença do narrador, diz respeito a ele. No entanto, o narrador não tem consciência disso e só por isso é possível a emissão da fala de Lúcia. De todo modo, o narrador, embora não admita claramente o fracasso, contamina a narrativa de um tom amargo que se aproxima da realidade. Do ponto de vista factual, a realidade não aparece, pois o narrador silencia sobre o ato sexual propriamente dito e nega-se à auto-avaliação consciente, falando muito mais de Oscar do que de si próprio.

A ausência de discurso relevante de outro personagem torna mais difícil a avaliação do discurso do protagonista de *Moela, coração e sambiquira*. A tônica da narrativa é a autocomiseração, recurso utilizado para despertar piedade. Para não contradizer as queixas, o personagem idoso é lacônico e ambíguo no que diz respeito à sexualidade. No tempo presente, fala em "consolo com uma viúva" (PCA, p. 104) e em "apreciar" as prostitutas "em camisola dourada de seda" (PCA, p. 105). A palavra consolo, no sentido chulo, implica sexualidade, mas no sentido denotativo significa aconchego afetivo, criando ambigüidade. O verbo apreciar indica distanciamento e sequer gera dúvida. A única referência concreta à sexualidade pertence ao tempo passado. No mesmo tom queixoso, o protagonista lamenta a falta da "peticinha" e recorda cena que, embora tenha traços de realidade, permanece ambígua quanto à intensidade do contato. A palavra distração remete, tanto quanto apreciar, a um prazer visual, confirmado pela descrição do corpo da "peticinha". Não há, contudo, referência a contato corporal. A incorporação do discurso da "peticinha" ao texto em primeira pessoa desfaz, em parte, a ambigüidade. O tom ríspido, por ela utilizado, enfatiza o lado material da relação e traduz desigualdade. A ênfase resulta principalmente do emprego do pronome tua e da expressão meu velho. Mesmo assim, o narrador reproduz o discurso da "peticinha", sinal de falta de percepção desses significados e de forte apego à lembrança, mesmo que o contato tenha sido precário. Em conclusão, a leitura das

ambigüidades tende mais à constatação de ausência de atividades sexuais. A declaração explícita dessa circunstância auxiliaria a compor o painel de autocomiseração, mas, mesmo monopolizando o discurso (ou por isso mesmo), o protagonista, fiel à postura machista, não admite essa realidade com palavras claras. O restante do conteúdo do discurso, por se inserir num contexto de defesa de posição do narrador contra o filho e a nora, está despidido da isenção necessária para que se afira a coincidência, ou não, com a realidade. É certo apenas que o tom insistentemente queixoso leva naturalmente os relatos para algum exagero, próprio de quem visa à comoção.

O contexto de *Conchego de viúvo* é muito semelhante. Após um travessão, o protagonista idoso deduz seu monólogo autocomiserativo. No plano da sexualidade, o discurso abrange a esposa recentemente falecida e a "peticinha". Em ambos os casos, há falsidade. A surpreendente atenção de última hora dedicada à esposa é relativizada por vários outros elementos informados pelo próprio protagonista. Ao narrar a relação com a "peticinha", atribui, como causa de ruptura, a intriga dos filhos. Entretanto, o motivo determinante é a discussão sobre os bens, vinculada à questão com os filhos. O protagonista interpõe, em meio ao relato, algo da realidade, mas a interpretação que dá aos fatos, geradora do tom da narrativa, é pautada pelo sentimentalismo, ausente na "peticinha". Ela vê a relação sob uma ótica materialista, reproduzindo o clichê das relações entre mulher jovem e homem idoso.

No tempo presente, o protagonista admite certos elementos da realidade, como a solidão e a condição de idoso, porque, inclusive, são fatores importantes na geração de piedade. Todavia, mistura a isso reminiscências que bem revelam a concepção machista de distribuição de papéis: à esposa, o serviço doméstico, e à "peticinha", o questionável interesse sexual. Nesse contexto, a pergunta-clichê "Quem vai querer um velho?" (RT, p. 106) soa retórica. É nesse momento que o narrador em primeira pessoa, em contraponto, reconhece o problema da solidão, particularmente na velhice, mas propõe como solução o encontro com "outra velha" (RT, p. 106). Apresentando um discurso próximo à realidade, esse narrador contribui para pôr a nu o machismo.

A falsidade dos discursos dos protagonistas idosos está sempre ligada à sexualidade. Para enfrentarem a realidade adversa, a impor limites à prática sexual, os personagens se apegam à linguagem, criando situações imaginárias bem-sucedidas e/ou interpretando de modo falsamente positivo

situações reais. Todavia, como esses protagonistas não possuem um poder consistente, esses discursos caem por terra, satirizados, sutil ou escancaradamente, por outros personagens e/ou pelo narrador. Se, porventura, admitem parcialmente a realidade, são poupados, na proporção dessa aceitação do real. Já, nos contos em que o narrador monopoliza a linguagem, sequer é dado ensejo aos personagens idosos para construírem o discurso falso. Apenas são preservados, no âmbito da narrativa, os protagonistas que detêm poder. Por eles controlarem o discurso dos outros personagens e até mesmo influenciarem na postura do narrador, torna-se propício o estabelecimento de algumas semelhanças entre uma realidade positiva e o discurso. Porém, nem isso é garantia de que sejam bem-sucedidos. Pelo próprio enredo ou por interpretação, percebe-se a fragilidade das bases desse aparente sucesso.

III. Sexualidade

A relação entre o personagem idoso e a sexualidade, na obra de DT, é sempre tensa. Premido pela necessidade de provar a si próprio e aos outros a permanência do desejo e da prática sexual - condicionamento determinado pela sociedade machista - e, ao mesmo tempo, acossado por uma realidade adversa que impõe, principalmente por intermédio das doenças, restrições a essa prática, o personagem idoso opta pelos caminhos do inconformismo, da irresignação e da busca. Por isso, as maneiras de tentar preservar atividade sexual a qualquer custo, caracterizadoras da lubricidade senil, constituem traço comum à maioria dos contos. As narrativas que fogem a esse padrão servem de contraponto, a esclarecerem as razões da cessação da busca.

No contexto machista, a esposa é sexualmente rejeitada após certa idade e essa é uma das principais causas da compulsão dos personagens idosos. Esse comportamento constitui sintoma de ausência de afeto, comprovada pela constante reificação das relações por eles vivenciadas. De outra parte, o erotismo, uma das marcas registradas das narrativas de DT, é regularmente excluído dos contos protagonizados por idosos. Não se trata de pudor ou autocensura, mas de opção clara por contrapor a realidade aos procedimentos lúbricos.

A análise comparativa dos contos tomará como ponto de partida os protagonistas idosos mais tímidos em suas atitudes, passando pelos mais ousados, mesmo que essa ousadia se restrinja apenas ao plano da linguagem, até chegar aos prostrados, que deixam de manter atividade sexual por uma espécie de rendição.

Assim, o primeiro grupo é composto pelo conto *Batalha de bilhetes*, em que o protagonista repudia a esposa, mas se isola na própria casa, recorrendo à masturbação como forma de substituição da atividade sexual, bem como pelos contos de Novelas nada exemplares, *Noites de amor em Granada* e *O convidado*, cujos protagonistas negam a própria sexualidade, mas acabam por exercê-la de modo indireto, e por *A náusea do gordo*, conto no qual o protagonista transfere o desejo para o plano do sonho.

Um segundo grupo compreende personagens idosos que tentam timidamente exercer a sexualidade. Essa timidez se reflete na restrição aos

deslocamentos espaciais, nas descrições dos contatos e nos modos de abordagem. São os protagonistas de *Caso de desquite*, *O coronel*, *Os velhos piratas morrem na cama* e *A corruíra azul*.

O fato de alguns personagens idosos estabelecerem uma relação com uma amante ou com uma companheira revela mudança de atitude e capacidade de correr maiores riscos, na gradação estabelecida. Nesse patamar estão os protagonistas de *O roupão*, *A normalista*, *Conchego de viúvo*, *Moela*, *coração e sambiquira* e *Tutuca*, variando a intensidade do comprometimento.

Distinguem-se desses dois últimos grupos os personagens que, embora a eles se assemelhem em alguns aspectos, são aparentemente bem-sucedidos, casos dos contos *Paixão de palhaço* e *Olhos azuis mais lindos*. No outro extremo, diferencia-se o protagonista de *O baile do colibri nu*, por consubstanciar o mais rotundo fracasso.

No ápice da abertura dos procedimentos, embora adstrita à linguagem, estão os contos *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, *O velhinho audaz do trapézio voador*, *A trombeta do anjo vingador*, *Seu João é um velho sujo* e *Não se enxerga, velho?*.

Finalmente, o grupo dos personagens idosos que abandonou a busca. Essa rendição acarreta sentimentos distintos - resignação, inconformismo, raiva - em cada protagonista dos contos *O quinto cavaleiro do apocalipse*, *Um passeio no inferno* e *Chorinho brejeiro*. Caso à parte é o do conto *Certo, cara?*, tomado para ilustrar as mudanças sociais ocorridas com o passar dos anos, particularmente quanto à condição da mulher.

O contexto de repressão determina o comportamento tímido e adolescente do protagonista de *Batalha de bilhetes*. Marcado em seu histórico permanentemente pela repressão, desde o desejo de se castrar para punir a "imundice da carne" (GC, p. 129) até o enfrentamento da repressão da esposa, que lhe exigia um ritual de penitência antes do ato sexual, o protagonista, na crise que lhe sobrevém na idade avançada, não tem condições de, seguindo o modelo machista, procurar "solução" nas ruas. Reiterando a repressão, ele se volta para dentro da própria casa, isolando-se no sótão, e para dentro de si mesmo. Essa introspecção ganharia uma aura de espiritualidade, se acompanhada de abstinência sexual. Porém, o protagonista, educado num contexto repressivo convencional, vê o desejo como fator de tormento, a tornar artificial qualquer busca de equilíbrio interior. O resultado é uma regressão em dois sentidos: no concreto, a volta

para dentro de si mesmo resulta na prática da masturbação, cunhada pelo narrador como "vício solitário" (GC, p. 129); na fantasia, a bravata de acenar à esposa com a existência de uma amante "mais moça" (GC, p. 131), objetivo que, em verdade, o leva ao isolamento, dada a incapacidade de realizá-lo na prática. Repudiando a esposa e criando uma destinatária fictícia do desejo, resta ao protagonista apenas o caminho regressivo da masturbação.

É também a repressão que norteia o comportamento do personagem idoso de *Noites de amor em Granada* com a diferença de que ele verbaliza esse conservadorismo, tendo como alvo o casal instalado no quarto vizinho. No entanto, seu discurso não coincide com suas verdadeiras intenções. As contradições observadas em atitudes e no próprio discurso, transferidas para o âmbito da sexualidade, fazem compreender a catilinária contra o amor, qualificado de indecente pelo idoso, como o meio por que apresenta o lamento de não poder ter vida sexual. E mais: ao confessar tanto interesse pelos amantes, entendem-se as batidas na parede do quarto vizinho como uma espécie de participação vicária do idoso na relação sexual, em movimentos de idas e vindas. A repressão gera, na aparência, um discurso extremamente conservador e uma atitude de repulsa à sexualidade, mas a essência se traduz pelo inconformismo quanto à cessação da sexualidade e pela manifestação subterrânea do desejo.

O comportamento de incentivar o adultério da própria esposa é estranho ao ideário machista. Por que Adão, protagonista de *O convidado*, opta por esse singular caminho? Embora Isaura procure salvaguardar a imagem do marido, inclusive supondo que ele frequenta bordel, a postura ambígua do narrador-personagem, a própria hesitação de Isaura e as atitudes de Adão apontam para a impotência sexual do protagonista. Na verdade, ele está consciente de sua impotência e rejeita as aventuras imaginárias, as tentativas frustradas e o logro pela linguagem, porque tais procedimentos são incompatíveis com o poder de que dispõe. Escolhe, pois, a projeção como forma de extravasar seu desejo. O fruto da tensão gerada pelo choque entre impotência sexual e poder absoluto de mando sobre a esposa se reflete na obsessão de obrigá-la a ter relações sexuais com outros homens e na crueldade de, posteriormente, chicoteá-la. Adão projeta seu desejo sexual nos "convidados", participando obliquamente da relação, ao induzi-los à prática. Consumada a relação, o protagonista, como forma de compensação de sua impotência sexual, faz prevalecer, por meio da violência, seu poder sobre a esposa e os "convidados". A exibição, como condecorações, da gravata, símbolo fálico, e do lenço ensangüentado, prova

de controle sobre a força vital, dos "convidados" atesta as intenções do protagonista. O extremado inconformismo com a impotência sexual revela a importância da eterna virilidade para o homem.

Em ambos os contos de Novelas nada exemplares, os personagens idosos, no plano do consciente, recusam o desejo sexual, mas acabam por revelar sua existência por meio de manifestações do inconsciente. A recusa consciente visa a minorar a frustração causada pela impotência, porém o condicionamento cultural, estabelecido no inconsciente, gera caminhos transversos para que o desejo aflore.

A radical impossibilidade de externar o desejo leva o protagonista de *A náusea do gordo* a transferi-lo para o plano do sonho. Egresso de um passado de poder exercido com violência, Nhô João, limitado por doenças, recorre sucessivamente à alimentação e ao sonho como substitutivos da prática sexual. O sonho revela conteúdos relativos ao passado, pois a sexualidade está ligada ao exercício do poder, materializado pela desproporção entre o protagonista e a criança destinatária do desejo. O modo de abordagem da menina resulta de uma combinação entre ardil, caracterizado pelo verbo atrair, e compra, simbolizada pela bala de hortelã, meios próprios de quem, acostumado ao poder, tem a impunidade e a reificação como costume. Efetivamente, o inconsciente projeta, pelo sonho, os objetivos recônditos do idoso. Entretanto, Nhô João acorda antes de ver o desejo realizado, metáfora da impotência absoluta.

A mudança de patamar entre os quatro contos até aqui estudados e o grupo constituído por *Caso de desquite*, *O coronel*, *Os velhos piratas morrem na cama* e *A corruira azul* se faz pela presença de uma ou mais destinatárias conscientemente desejadas pelos protagonistas, admitindo-se, nessa classificação, que a referência à mulher se faça exclusivamente no plano do discurso do idoso. Severino afirma ter um caso com Balbina, o coronel assedia sexualmente as criadas, Zico faz a corte a Benvinda e o João de *A corruira azul* aborda "hóspede retardatária". Por outro lado, também comum a esses personagens é a timidez com que agem, cujas causas são peculiares a cada um deles, e a restrita repercussão de seus procedimentos.

Severino, em *Caso de desquite*, se mostra reticente em narrar detalhes do caso que diz manter com Balbina, embora instado com frequência pelo interlocutor. O protagonista se escora nas ambigüidades - a principal delas é o qualificativo "travesseiro bom" atribuído à mulata, a significar tanto relação sexual como repouso - e nas mudanças bruscas de

assunto, esquivando-se de falar sobre a sexualidade propriamente dita. Conseqüentemente, pouco se sabe a respeito de Balbina, exceto sua cor - mulata - e sua profissão - lavadeira -, indicativas, no contexto brasileiro, de posição sócio-econômica desfavorável. Isso implica a avaliação de que Severino busca, na sexualidade, uma situação de superioridade pela via sócio-econômica, enquadrando-se no clichê, mencionado expressamente pela esposa, de que homens idosos procuram se impor pelo dinheiro. Também se insere no clichê de que os homens, a partir de determinada idade, rejeitam a esposa e procuram aventura extraconjugal. A sonegação de informações vem a ser confrontada pela denúncia da esposa de que Balbina foi "roubada" por um "polaco" (CE, p. 81). O protagonista, porém, continua a se recusar a enxergar a realidade. Prefere a ilusão a enfrentar a constatação do fracasso na sexualidade. Portanto, a timidez está relacionada à falta de convicção, resultante de que a realidade não lhe respalda o discurso. Por trás disso tudo, está o medo, característica bastante enfatizada durante a narrativa, principalmente na relação com a esposa.

Em *O coronel*, a autoridade garantiria ao protagonista a não-contestação do vigor sexual, assim como viabilizou o exercício da sexualidade junto às criadas ao longo dos anos. O modo com que ele as aborda se funda na autoridade. Observe-se que o contato corporal se faz por intermédio de apertões que doem, a exibirem concretamente o poder de quem trata as destinatárias do desejo como objetos. Para o potencial que a autoridade lhe confere, o protagonista se impõe restrições que revelam timidez, ao exercer a sexualidade apenas nos limites da casa. As referências à atividade sexual são passageiras, porém suficientes para caracterizar o coronel como um homem que se encaixa em padrões machistas: indistinção quanto à caracterização da mulher, bastando ser do sexo feminino para despertar-lhe o desejo - outro fator de reificação -, e vigor até os setenta e sete anos. Todavia, esse último dado deve ser creditado à postura ambígua do narrador, correlacionada à autoridade do coronel. Logo a seguir, fica patenteada a impotência do coronel, antecipada pelas palavras do personagem idoso e por outros indícios, dos quais se destaca a doença. O próprio coronel admite a realidade, mas, irresignado, opta pelo suicídio, concretizando o postulado machista fim da virilidade igual a fim da vida. Antes de encarar a realidade em toda a sua extensão, o protagonista tenta recursos extraordinários para preservar a virilidade. É o que se infere da metáfora da ingestão de "dose violenta de bicarbonato" (MP, p. 60) para possibilitar a digestão de lombinho de porco.

As referências à sexualidade se ampliam consideravelmente no conto *Os velhos piratas morrem na cama*, mas nenhuma delas se configura efetiva. Após anos de repressão determinada pela esposa recentemente falecida, Zico pensa se sentir livre para exercer a sexualidade, todavia o artrismo que lhe cerceia os movimentos é metáfora da atrofia sofrida por sua capacidade de desfrutar dessa pretensa liberdade. Todas as manifestações convergem para um único ponto: o ridículo. Ora buscando formas vicárias, como o "voyeurismo", ora acreditando nos irônicos incentivos dos familiares, Zico não enxerga a si próprio e rejeita a realidade. O melhor exemplo é a corte que promove à cozinheira Benvinda. Apesar da ascendência que tem sobre ela, propiciada pela superior situação sócio-econômica e pela condição de hóspede bem aceito, Zico não consegue sobrepujar os limites do ridículo. Ao querer desenvolver a corte em moldes adolescentes, o protagonista ensaia uma demonstração de vigor físico, quando corre do veículo até o portão da casa. Todavia, a realidade se impõe pelo tropeço e leva ao riso. Vinculando o desejo sexual à alimentação, Zico exige requintes, no que é atendido, por estar hierarquicamente sobreposto. Entretanto, ao ingerir prato picante, de difícil digestão, para, novamente, provar força, sofre uma prosaica disenteria. O cerco a Benvinda é intenso: controla à distância o namoro dela, oferta-lhe presentes, elogia-a em voz alta. Além disso, possui anúncio de anel mágico. Esse recurso, referido no conto *Cena doméstica (Morte na praça)*, constitui um dos mais usuais meios de cura caseira da falta de ereção, apesar dos riscos que apresenta. O estágio intermediário de Zico, entre a timidez e a ousadia, é bem representado pelo interesse que tem pelo anel mágico, não chegando, porém, a utilizá-lo, mesmo porque não há prática sexual efetiva. Há somente insinuações, não ancoradas na realidade. Enquanto casado, o protagonista transfere o desejo para a filha, porém os padrões o cerceiam de expô-lo. No tempo presente, a doença, a busca de recurso, como o anel mágico, e todas as metáforas do fracasso de Zico - tropeço, disenteria - deixam clara a impossibilidade de ele realizar o desejo.

Um dos meios mais representativos da sofreguidão com que os personagens idosos anseiam pela continuação da vida sexual é o uso de recursos artificiais, como anel mágico, para superar as dificuldades físicas próprias da idade. Nos contos da série iniciada por *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, a procura de recursos é significativamente ampliada em quantidade e intensidade: medicamentos fortes são ingeridos com o objetivo de viabilizar a prática sexual. Assim, aumenta a tensão entre a limitação e a

necessidade de se provar viril, pois a restrição física é dado de realidade que não pode ser desconsiderado.

Em *Os velhos piratas morrem na cama*, a busca é tímida quanto à escolha, pois Benvinda está sujeita às ordens de Zico, e quanto ao espaço, porque o protagonista se circunscreve aos limites da casa, tomando como destinatária do desejo alguém que se encontra nesse local. O próprio discurso de Zico, alternando falsa modéstia e relato de feitos, expressa essa timidez. Finalmente, a pouca repercussão da corte é ironizada pelo título do conto. Zico não consegue se afirmar como "pirata" nem morrerá na cama, exceto se, pela leitura denotativa da expressão, em função de doença.

De Zico ao João de *A corruíra azul* o diferencial é um pouco maior. A razão do cerceamento imposto ao protagonista de *A corruíra azul* é objetiva: a quantidade de doenças que o acometem. Subjetivamente, João não se revela tímido e continua a insistir na prática sexual, encarando de modo despropositadamente otimista as adversidades. O narrador se incumbe de sistematicamente trazer a realidade ao texto, mostrando que a prática sexual é, inclusive, geradora de doenças: "Nos peitinhos de uma corruíra azul foi que sofreu insulto cerebral..." (FC, p. 92). Até o prazer visual - usualmente tomado como compensação da impotência -, ao qual o protagonista se atira com avidez - "Olho arregalado para as meninas..." (FC, p. 92) -, está prejudicado por doenças que afetam os olhos. Renitente em suas ilusões, João avalia que, ao operar o olho e ao colocar uma perna de pau "especial para corridinha atrás de meninas" (FC, p. 93), recupera a aptidão para a prática sexual. Nesse constante confronto entre a doença e a sexualidade, a cena mais significativa acaba por unir os dois elementos. Uma parcial rendição à realidade e o temor da solidão conduzem o protagonista a incorporar a doença à corte: "- (...) Acode a um velhinho sofredor?" (FC, p. 93). A abertura da porta do quarto permite tanto a entrada de ar como a abordagem de "hóspede retardatária". O protagonista também renuncia ao padrão de almejar meninas, pois aceitaria "velhota decrépita". Entretanto, as descrições, tanto das meninas como da duvidosa "hóspede retardária", são extremamente sucintas e indefinidas. Embora o personagem idoso logo suprima, na corte, a doença, transformando a busca de aconchego em busca de sexo, o relato dessa aproximação também é muito conciso. É como se a cena fosse interrompida. Na verdade, a concisão das descrições das destinatárias do desejo, bem como dos contatos, mostra a impossibilidade de eles se concretizarem. No confronto entre o desejo e a realidade, prevalece esta.

O protagonista é algo ousado, pois desenvolve abordagens em locais externos - bar, hotel - a mulheres dele desconhecidas. Porém, suas severas limitações fazem com que os resultados alcançados sejam tímidos.

O grupo de contos formado por *O roupão*, *A normalista*, *Conchego de viúvo*, *Moela*, *coração e sambiquira* e *Tutuca* tem em comum o fato de o protagonista se relacionar com uma amante ou com uma companheira, conforme seja, respectivamente, casado ou viúvo. Isso significa não só que as destinatárias do desejo são concretas, mas também que os personagens idosos optaram por uma relação estável, o que, em princípio, os coloca num grau superior ao dos protagonistas até então descritos. Todavia, ao procurarem alcançar esse degrau, os personagens idosos se expõem à avaliação pública e o fracasso se afigura mais evidente. Quanto maior a exposição, mais contundente a derrocada.

Como o conto *O roupão* é narrado pelo personagem idoso, somente por intermédio da interpretação do duplo é que se chega ao fracasso. Oscar, o personagem explicitamente lúbrico, funciona como duplo do narrador-protagonista. O principal traço comum a ambos é a insegurança - que os leva a estabelecer uma relação simbiótica e que permite a Lúcia manipulá-los -, causada pela impossibilidade de êxito sexual. A caracterização de Lúcia como mulher de meia-idade, portadora de um discurso aberto, em que pontificam a iniciativa, a manipulação e a explicitação da sexualidade na linguagem, apresenta verossimilhança, pois corresponde à descrição de uma típica amante esperta. Além disso, Lúcia fuma e recebe os amantes no apartamento dela. Tudo isso contribui para construir um perfil de mulher, ao menos aparentemente, independente, bem como estabelece um modo diferente de abordagem. As iniciativas são recíprocas e a maneira íntima como Lúcia recebe o narrador revela a existência de contatos anteriores, o que acresce realidade à relação. Se contrastada às mulheres idealizadas ou às "criadinhas" atreladas ao jugo do patrão, Lúcia assinala um progresso no percurso do personagem idoso. Tanto é que se torna viável a apresentação de descrições eróticas. Existe, efetivamente, um jogo de sedução, embora repleto de clichês, marcado pela troca de falsos elogios e pela progressiva aproximação corporal, à qual se incorpora o cômico. A falsidade recíproca que permeia a relação abre espaço para o ridículo, a impedir a constituição de um clima verdadeiramente erótico. A descrição física do narrador, feita por Lúcia, particularmente a despropositada ênfase dada ao "óculo" e à "barriguinha", bem como a utilização de outros diminutivos, como "engraçadinho", instauram o ridículo.

O predomínio da preocupação de Lúcia em ressaltar a prodigalidade de Oscar, enquanto vive o prelúdio com o narrador, abafa definitivamente o erótico. Ao prelúdio, segue-se o relato depreciativo de Lúcia sobre o modo como Oscar age sexualmente, sendo, posteriormente, dado indício do fim do contato corporal entre o narrador e a amante. Aplicando-se a equivalência entre Oscar e o narrador, conclui-se que também este se revela impotente. O aparente progresso em direção à realidade, com a constituição de uma relação concreta com uma amante, se esvai diante da incapacidade de o protagonista efetivamente viabilizar essa relação. Não passa, pois, de uma tentativa um pouco mais ousada do homem machista que, casado, necessita externar a virilidade para reforçar a auto-estima e acaba, conforme atesta o tom amargo do narrador-protagonista, ampliando a frustração.

A alternância das presenças em cena do personagem idoso e da destinatária do desejo, em *A normalista*, permite avaliar com precisão o ridículo por que passa o idoso, ao se iludir com uma contrafação arquitetada pela "normalista". Na visão conservadora do idoso, Mariínha atende aos requisitos de "moça direita, muito prendada" (GC, p. 81). Por outro lado, no retrato cáustico do narrador, colhe-se uma visão degradada da "normalista". Essa comparação, ao confrontar idealização e realidade, mostra o quanto o homem machista se apegue a estereótipos. O protagonista, associando o machismo ao conservadorismo, preconcebe a busca do estereótipo da "mulher-Amélia". Outro reflexo da postura conservadora é a maneira ao mesmo tempo formal, extemporânea e piegas com que o personagem idoso faz a corte à "normalista". Esse aparato formalista, aliás, é um dos responsáveis pela incapacidade de percepção da realidade pelo idoso. A considerar-se verdadeira a afirmativa da "normalista" às companheiras - "Não me canse a beleza, velhinho (...), a minha boca é para beijar meu filho." (GC, p. 78), a recusa do idoso em enxergar a realidade é predeterminada e inabalável. O contato que se estabelece entre os dois não é marcado pelo afeto, o que torna incongruente o comprometimento do idoso à situação. Ao excluir o afeto da relação, a "normalista" enquadra o relacionamento no lugar-comum: a mulher jovem se interessa pelo dinheiro do homem idoso, aspecto enfatizado no epíteto "coronel" por ela atribuído ao personagem.

A seriedade com que o personagem idoso aparenta encarar o relacionamento, marcada especialmente pelo propósito de se casar, representaria um passo a mais na escala evolutiva. Porém, tanto pela total ignorância da realidade, que o torna ridículo, como pelo móvel interesseiro que o conduz ao casamento, bem caracterizado pelo narrador, percebe-se que o homem permanece no estágio original. Trata-se de tentativa feita em

moldes convencionais, a buscar uma aura de boa aparência, mas que, na essência, padece de lacunas, tanto quanto as tentativas mais tímidas dos outros personagens idosos.

O protagonista de *Conchego de viúvo* encara o relacionamento com as mulheres sob uma ótica finalista. Assim, a viuvez gera para ele a necessidade de encontrar uma companheira que substitua a esposa nos afazeres domésticos. Tal como preceitua o chavão, ele aproveita o ensejo para escolher mulher mais jovem, que, além de cumprir as tarefas da casa, lhe permita exercer a sexualidade. Essa racionalização da escolha coloca o desejo em segundo plano, revelando que, acima da sexualidade, está a satisfação da dependência material, dado de realidade que surge em função das circunstâncias adversas de relacionamento entre o idoso e a família. Trata-se de outra forma de reificação da mulher, bem ilustrada pelo epíteto destinado à companheira: "petiça de minha velhice" (RT, p. 105). Por esse caminho finalista, acaba por se estabelecer um contrato entre o viúvo e a companheira, no qual o afeto está ausente: João provê os bens materiais e Rosinha, o atendimento de "cama e mesa". Ao perceber que a família obsta a que o viúvo cumpra a sua parte, a companheira rompe o vínculo. O próprio protagonista transforma a racionalidade em avareza, ao pretender lucrar ao máximo, pouco oferecendo em troca. Observe-se a seguinte fala: "Um defeito, gastar demais. Sovina não sou, jornal todo dia para quê?" (RT, p. 105). Esse comportamento, explicitado neste conto, está, de alguma forma, presente em todos os outros e revela uma das principais matrizes da infelicidade dos personagens: a incapacidade de se doar.

Repete-se a fórmula mal-sucedida dos outros protagonistas deste grupo. Há um progresso no fato de procurar uma relação estável, porém o imediatismo dos motivos dessa procura fragilizam o vínculo e a relação não se sustenta, nivelando o protagonista aos demais.

Sobre a sexualidade propriamente dita, o monólogo do protagonista traz uma referência a princípio surpreendente: o interesse sexual pela esposa. Todavia, trata-se de uma manifestação de caráter circunstancial, dada a lembrança do falecimento dela. É de se notar, porém, que a esposa corresponde ao apelo carnal com afeto, ausente no marido. Sobre Rosinha, a contenção de linguagem, atestada pelo uso de um vocabulário conservador - "roupa de baixo", "vergonhas" (RT, p. 105) -, indica que é improvável a existência de contato sexual entre ela e o protagonista. As poucas referências dizem respeito ao prazer visual, que, na maioria dos contos, funciona como substitutivo do prazer corporal.

As observações gerais feitas a respeito do protagonista de *Conchego de viúvo* e de sua ex-companheira se aplicam também ao conto *Moela, coração e sambiquira*, dadas as semelhanças de caracterização de ambos os personagens. Ao relembrar o passado de convívio com a "peticinha", novamente o personagem idoso se atém, na sexualidade, ao prazer visual e reitera o conteúdo materialista da relação. Sobre o tempo contemporâneo à narrativa, as referências são superficiais e/ou ambíguas, conforme análise efetuada na parte em que se avalia o discurso do personagem. A tônica da autocomiseração e do inconformismo, já presente em *Conchego de viúvo*, se acentua, traduzindo a importância, para o idoso, do convívio com uma mulher para satisfação das finalidades por ele almejadas.

A atitude mais ostensiva, dentre as dos personagens deste grupo, é tomada pelo protagonista de *Tutuca*. Não só escolhe definitivamente uma amante, como também se responsabiliza pela manutenção dela em apartamento. É o clássico caso da amante sustentada pelo "coronel dos velhinhos" (PCA, p. 50). O vocabulário - angústia, amor, paixão, "pavor do abandono" (PCA, p. 51) - revela a presença de forte componente subjetivo, fator de distinção para com os demais personagens idosos. Essa surpreendente afetividade transborda inclusive para a esposa, numa hipócrita declaração de ternura pela "pobre velha" (PCA, p. 49), ancorada no chavão machista de que, ao vivenciar uma relação extraconjugal, o homem revigora o convívio conjugal.

Em contrapartida ao clichê do "coronel", o da mulher "rapinante" que, prevalecendo-se da paixão devotada pelo idoso, conscientemente tira partido da situação. Esse quadro é apresentado de forma hiperbólica: Tutuca promove bacanais no apartamento cedido pelo protagonista, quando são destruídos objetos a ele pertencentes, mantém relações sexuais com os amigos do protagonista, etc. No eterno descompasso, ao aparente afeto e dedicação, contrapõem-se o descaso, o abuso e a frieza. O pano de fundo dessa relação desigual é constituído por descrições eróticas embasadas em clichês, a exemplo do que ocorre em *O roupão*, nas quais se realça o ridículo da figura do protagonista. Todavia, parece haver efetivo contato sexual - considere-se, porém, que a idade do personagem - sessenta anos - é inferior à da maioria -, galardão que perde sua importância ao ser contrastado com a degradação sofrida pelo protagonista.

A paixão, ao invés de conceder a João uma condição de superioridade, o atira mais profundamente à degradação, tal como prescreve

o lugar-comum a respeito dos sentimentos dos idosos. Contudo, não se pode esquecer de que o narrador tem, neste conto, grande controle sobre a linguagem. Ele nega voz a Tutuca e atém-se somente a elementos que a depreciam. O objetivo é veicular uma mensagem edificante, advertindo para o final infeliz a que estão fatalmente condenados os homens adúlteros. O protagonista de *Tutuca* ousou muito, mas não conseguiu sair do limbo em que se encontram os outros personagens idosos.

O personagem idoso de *Olhos azuis mais lindos* tem um modo de proceder em alguns pontos semelhante ao dos personagens idosos ditos mais tímidos, enquanto o João de *Paixão de palhaço* possui características próximas às dos personagens que se expõem mais. Entretanto, por serem aparentemente bem-sucedidos, constituem grupo distinto. Na comparação entre os dois contos, percebem-se estratégias diferentes que visam ao mesmo fim.

A grande diferença que há entre o João de *Olhos azuis mais lindos* e outros personagens tímidos é a consciência que ele tem dos atos que pratica, viabilizados pelo poder de que dispõe, e a clareza dos objetivos que pretende atingir. A soma desses predicados resulta em iniciativa e na capacidade de manipular a esposa, as outras mulheres e até os maridos traídos. Incorporando integralmente o modo machista de ser, o protagonista distribui o desejo entre várias destinatárias de diferentes idades e características físicas, consagrando-se, nas redondezas, como o homem mais viril. A fama lhe permite arroubos, como o de exibir "a força do homem", ao ensaboar o corpo, no chuveiro, de porta aberta (FC, p. 101). Essa exposição é conscientemente adotada, fazendo parte de estratégia para ampliar a fama já conquistada. Esse poder, ao qual os outros personagens não conseguem impor limites, conduz João a um comportamento egocêntrico, reificador e obsessivo. O protagonista está sempre à busca de novas aventuras e ignora a esposa, não se preocupando com o fato de lhe transmitir doença venérea e atirando beijos a outra mulher, quando Maria está próxima à morte. Ao escolher frágeis destinatárias do desejo - viúvas, idosas, criadas, mulheres casadas e meninas muito jovens -, o protagonista tem o cuidado de sempre figurar numa situação de superioridade. Esse elemento, somado ao modo de agir sorrateiro e oportunista, assemelha a estratégia do protagonista à do abutre. Também a circunscrição aos limites da casa e da vizinhança e a recusa a constituir relação extraconjugal estável revelam preocupação em manter inquestionado o exercício do domínio e aversão à assunção de responsabilidades. Outro dado que aponta para a contenção é a cautelosa compatibilização entre o casamento e as aventuras extraconjugais, num

procedimento finalista que busca proveito em ambas as situações. Por esses aspectos, percebe-se que o perfil do João de *Olhos azuis mais lindos* tem sua matriz em Severino, no coronel, em Zico. Dando alguns passos à frente, adquire a consciência do poder e adota estratégias adequadas a esse poder, o que lhe confere a aparência do êxito.

Mais preocupado em semear a fama do protagonista, o narrador omite descrições eróticas, havendo apenas referências genéricas - "Deitava com todas as criadinhas..." (FC, p. 100) - e "flashes" de abordagens ousadas - "tanto erguer saia de moça" (FC, p. 101) - e suaves - "afagar bracinho nu" (FC, p. 102). Essa lacuna, o fato de que a compulsão pelo sexo é sintoma de desequilíbrio - e não de bem-estar -, mais o modo oportunista com que o protagonista se relaciona com as mulheres relativizam o êxito dele.

O protagonista de *Paixão de palhaço* expande ostensivamente o seu poder e atua de forma desinibida. A viuvez o coloca em condições análogas às dos personagens idosos de *A normalista*, *Conchego de viúvo* e *Moela, coração e sambiquira*, mas a determinação com que substitui a esposa e a adequação da estratégia com que persegue o novo casamento lhe permitem manter o exercício do poder. A escolha da nova esposa é balizada por critérios exclusivamente materiais. A reificação é tanta que João procede tal como se fosse efetuar a compra de um produto. Nos pré-requisitos estão: não ser excessivamente feia e não questionar o domínio do protagonista. Vencidos os pré-requisitos, passa-se não à corte - resumida a progressivos pedidos que terminam pela explicitação escancarada do interesse sexual (" (...) Saudoso de comer a menina." - FC, p. 11) -, mas à barganha com Maria, a candidata selecionada. Ciente da fragilidade dela, João descumpre o que promete, obtendo, na ótica capitalista, o maior sucesso possível, pois o lucro é integral.

A desinibição excessiva lhe rende críticas, tomadas, na consciência de que não lhe afetam o poder e de que lhe valorizam a sexualidade, como elogios. A exposição da situação, registrada pela pintura do bangalô e pela inusitada "despedida de viúvo" na zona do meretrício, não causa, ao contrário do que ocorre com o João de *Tutuca*, prejuízo aos planos do protagonista. Na verdade, os Joões de *Paixão de palhaço* e de *Olhos azuis mais lindos* personificam o ideal a ser atingido na sociedade machista. Conscientes disso, desprezam as críticas. Enquanto em *Olhos azuis mais lindos*, o protagonista opta pelo cinismo, em *Paixão de palhaço* prevalece o exibicionismo verbal, do qual os melhores exemplos são as autodenominações como "guri depravado" e "palhaço". Vivendo essa

situação de poder, o protagonista se permite, inclusive, assumir o mito da eterna virilidade: "- Casar com Maria e morrer - ..." (FC, p. 12).

A concentração da narrativa na figura do protagonista reduz muito a caracterização das destinatárias do interesse e a descrição de contatos físicos. As poucas referências estão, ainda, centradas no protagonista, cabendo-lhe a exclusiva iniciativa de esfregar "o dedão na perna das mulheres" em meio ao jogo de cartas (FC, p. 10) e de abordar Maria. Isso reflete que o interesse, e não o desejo, prepondera, na exata correspondência do exercício do poder e da busca da satisfação da dependência material. Já, a prática sexual, embora obsessivamente buscada pelo protagonista, é respaldada pela fama, a impedir avaliação mais aprofundada de sua efetiva existência. A fama, na sociedade machista e capitalista, suplanta a verdade, isto é, a versão supera o fato. Analogamente ao protagonista de *Olhos azuis mais lindos*, a supressão de referências eróticas, o modo compulsivo de encarar a sexualidade e o método finalista de se relacionar com a mulher relativizam o êxito do João de *Paixão de palhaço*.

Não se pode qualificar o protagonista de *O baile do colibri nu* como tímido ou ousado. Ele, na verdade, perde os referenciais e se abandona ao inevitável fracasso. A degradação, comparável à do João de *Tutuca*, é acentuada pelo fato de que não somente o narrador, mas também outros personagens masculinos - Carlito, doutor - se afastam, pelo discurso, do protagonista. Essa situação está associada, como causa e efeito, à publicidade do fracasso. Em *Tutuca*, o personagem idoso, apesar de sofrer reveses públicos, mantém, mesmo precariamente, a relação com a amante. O protagonista de *O baile do colibri nu*, alheio a qualquer parâmetro social, mas ainda inserido no contexto, adota, ao longo de todo o processo, práticas condenáveis, tanto pela sociedade machista como por uma moral quase universal: usa a própria casa como local para encontro sexual em que permuta a própria filha por uma menina de doze anos egressa de asilo. A extrema fragilidade da destinatária do desejo é forte indício da desagregação do protagonista. Mesmo assim, até então, ele conta com a tolerância da hipócrita sociedade. É por a música estar em volume muito alto que a polícia interfere, prendendo o "Colibri" e, por isso, expondo-o à execração pública. Mais do que o fato em si, conta negativamente a circunstância de ter se deixado apanhar em flagrante. Com isso, veio à tona a pedofilia e o modo cruel e reificador por que teve acesso à destinatária do desejo. A publicidade do fato faz com que, internamente, o protagonista não consiga mais fugir à desagregação, manifestada exteriormente pela desarticulação dos

movimentos e da linguagem, chegando à regressão a comportamentos infantis.

Em função do modo como transcorrem os fatos, expõe-se também a impotência do protagonista. O enfoque dado por Carlito ressalta a não-consumação do crime de estupro, porém a constatação da impotência é outro dado que distancia o "Colibri" dos outros personagens masculinos. O protagonista põe à mostra as mazelas que habitam praticamente todos os outros personagens idosos. Por não quererem se identificar com o protagonista, Carlito e o doutor o criticam. Embora procurem, em solidariedade corporativista, atenuar a gravidade da situação, não reatam a cumplicidade.

A série de contos que compreende *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, *O velhinho audaz do trapézio voador*, *A trombeta do anjo vingador*, *Seu João é um velho sujo* e *Não se enxerga, velho?* é assinalada pelo absoluto predomínio da sexualidade na narrativa. A conjunção de determinadas circunstâncias favorece essa concentração. O espaço fechado do escritório do advogado, no qual estão presentes apenas o protagonista idoso e o interlocutor, é perfeito para conversas entre homens. A ausência de contestação direta ao discurso do idoso, motivada pelo interesse do doutor em ouvir os relatos de aventuras sexuais, permite uma maior desenvoltura ao contador das proezas. Além disso, o protagonista tem a falsa avaliação de que o aparente monopólio do discurso garante a subsistência da versão por ele montada. Em suma, criam-se condições ideais para que o personagem idoso expresse por inteiro os conteúdos que lhe afloram à mente. O que está implícito em todos os outros contos - a preponderância da sexualidade na vida do homem, mesmo idoso - escancara-se nos cinco contos da série iniciada por *O terceiro motociclista do Globo da Morte*. Isso determina mudanças muito significativas, especialmente no posicionamento do protagonista perante a questão, na escolha das destinatárias do desejo, no modo como elas são abordadas e no uso de recursos artificiais para obter êxito na prática sexual.

O protagonista desses contos se enquadra no perfil do típico homem machista, que compartimentaliza casamento e sexualidade e, sem subterfúgios, assume, no discurso, a opção pela busca de aventuras extraconjugais. Portanto, ainda que apenas no plano do discurso, o movimento do personagem idoso para fora, para a rua, se completa: todas as aventuras têm como palco espaços distantes da casa do protagonista e são narradas em outro espaço - escritório do advogado - com essa mesma característica. O compartimento da sexualidade é exclusivamente destinado

a esse fim, tanto que o personagem idoso aparentemente se propõe, em relação às destinatárias do desejo, apenas à prática sexual, recusando a estabilidade do contato e o envolvimento afetivo e adotando uma postura reificadora. Por isso, a descrição das destinatárias do desejo leva em conta principalmente aspectos físicos e a paga, eventualmente presente nos outros contos em formas sutis e indiretas, se torna regular, explícita e direta, sob a fórmula "toma lá, dá cá".

De conto para conto, há uma gradativa diminuição da autoconfiança do personagem idoso e a conseqüente ampliação da exposição dele.

O terceiro motociclista do Globo da Morte retrata um protagonista desenvolto e sequioso por narrar suas proezas sexuais. A esse estado de ânimo corresponde uma postura autoritária e tipicamente machista em relação à esposa. Além de enfatizar a distribuição de papéis - "- A velha...no borralho. (...) O hominho...na rua." (AR, p. 43) -, o personagem idoso opera radicalmente a compartimentação entre casamento e sexualidade, ao rejeitar a esposa. Expressando o lugar-comum de que a mulher, após determinada idade, perde os atrativos e o interesse sexual, seu João a qualifica como "imprestável" (AR, p. 43), o que, na ótica dele, justifica tanto a rejeição como a procura de aventuras extraconjugais. Outro clichê explorado no conto é o da crescente valorização do homem que mantém atividade sexual, apesar do avanço da idade: o protagonista afirma, com orgulho, que está com setenta e quatro anos completos. O aumento das dificuldades transforma o idoso que as supera em herói, tal como ocorre com o motociclista do Globo da Morte ao vencer o desafio que lhe é proposto. Entretanto, a comparação é irônica, pois o protagonista não vai além do discurso.

Na obsessiva busca de prática sexual, o personagem idoso recorre premeditadamente à utilização de pesado recurso artificial. A aplicação de injeção se assemelha ao uso de "doping", a exigir do corpo mais do que ele pode oferecer e a acirrar o risco à saúde do idoso, dados os efeitos colaterais do medicamento. Analogamente ao movimento para a rua, a plena incorporação de recurso artificial à rotina representa a ansiedade pela manutenção da sexualidade a qualquer custo.

Recusando tanto uma relação estável como o contato com prostitutas profissionais, o protagonista elege como destinatária do desejo uma frágil menina de dezesseis anos, sobre a qual pode exercer o domínio, mormente porque respaldado pela convivência da mãe dela, obtida por meio

de paga. Numa combinação de reificação e idealização, o personagem idoso mistura os ingredientes ao seu gosto. Ao rejeitar um contato reificado por natureza - a prostituição -, foge à realidade para buscar a fantasia. Ao se negar a assumir uma relação estável, procura preservar a fantasia e evita a responsabilidade - dado de realidade - decorrente de um contato reiterado ao longo do tempo. Ao desenhar um perfil idealizado da menina - branca, comparável às imagens de santas -, recorre ao estereótipo machista da pureza, no intuito de alimentar a fantasia. Ao estipular um contrato que tem como intermediária a mãe, radicaliza a reificação, transformando a protetora da menina em mercadora. A paga é feita mediante oferta de presentes, por duas razões: preservar a dominação, pois é negada a autonomia que o dinheiro propicia, e manter as aparências. Essa mesma preocupação dirige a contenção das ações do protagonista nos espaços externos. Na farmácia, ocupa um compartimento escondido e no caminho para a casa da menina, faz-se passar por avô dela.

Sem qualquer erotismo, o personagem idoso narra o contato com a menina, tomando como referência unicamente o ponto de vista dele, isto é, tratando-a como objeto de prazer. O uso exclusivo da primeira pessoa do singular e de verbos como pastar e regalar-se e a ênfase ao prazer visual dão conta de que a reificação anunciada no modo contratual de abordagem da destinatária do desejo prossegue no contato corporal. O interlocutor permite que seu João desenvolva o relato, porque lhe interessa que o protagonista se exponha. Todavia, a presença da realidade adversa ao idoso - doença -, materializada pelo deslocamento da funda, altera a atitude do interlocutor, aproximando-a da do narrador. A partir de então, eles se conjugam no intuito de desmascarar o discurso fraudulento do protagonista. Embora este se agarre, com todas as forças, ao discurso, insistindo em tentar prosseguir a narração da aventura, a ausência de continuidade do relato, o desespero manifestado em afirmações tresloucadas, como "não morro nunca" (AR, p. 46), e o sarcasmo do "narrador-interlocutor" caracterizam a inexistência das proezas contadas e apontam para a impossibilidade de o protagonista manter atividade sexual.

O sintoma da redução da autoconfiança do protagonista idoso, em *O velhinho audaz do trapézio voador*, é a inicial admissão da impotência, mostrada pelo gesto característico. Porém, imediatamente, seguem-se incessantes tentativas de reação, sempre pela via do discurso. Nesse contexto, o protagonista modifica, quanto à sexualidade, sua maneira de agir em relação à esposa, substituindo o desprezo pelo cumprimento da "obrigação" aos sábados. Ao afirmar que determina os procedimentos,

conserva o autoritarismo. Aliás, é essa sensação de poder sobre a esposa que o leva à modificação. Sentindo-se inseguro, recorre a uma relação em que aparenta possuir domínio, para tentar restaurar a auto-estima. Persiste, contudo, a separação entre casamento e sexualidade, pois a palavra obrigação, qualificadora do sexo no casamento, está em campo semântico completamente oposto a prazer.

Embora seu João procure rapidamente retomar o falso discurso de êxito na sexualidade - cujo principal exemplo é a taxativa declaração "- Todo dia. Se eu quiser." (AR, p. 111) -, o doutor, reverberando a confissão de impotência, pontua a fala do protagonista com ressalvas. É pela voz do interlocutor que se especificam os efeitos colaterais do recurso artificial - pílulas -, trazendo mais realidade à narrativa.

Na descrição da destinatária do desejo, a idealização persiste, mas é relativizada pela cor da pele - morena - da menina, alteração por meio da qual o personagem idoso busca conferir maior realismo ao relato. Para se contrapor a essa tentativa do protagonista, o narrador prontamente denuncia a fraude - "Aposto que pretinha retinta." (AR, p. 111) -, ao mesmo tempo em que compartilha do preconceito. É também o narrador que acrescenta o histórico da menina, elemento que acentua a fragilidade dela e a semelhança do comportamento do protagonista ao de um abutre à espreita da presa indefesa. A reificação, portanto, ganha contornos mais definidos, inclusive com o pagamento em dinheiro à mãe da menina, que, associando-se inteiramente ao propósito de seu João, a coage, com a presença pessoal no local do encontro, a atender aos desígnios dele.

Premido pela redução da autoconfiança, o personagem idoso abandona as preocupações com a imagem de "senhor de respeito", passando a transitar em veículo que não lhe pertence com exclusividade - táxi - e a manter os encontros em espaço externo - pensão. Entretanto, a perda de ânimo do protagonista prevalece e se reflete na economia de detalhes sobre o contato com a menina. A frustrada busca do prazer se transmuda em raiva, revelada no modo abrupto com que ele se dirige à menina. Assim, do contato restam a atitude agressiva de lhe rasgar as calças, meio de ao menos satisfazer o desejo de exercer o mando, e a inevitável e implícita admissão da impotência. O relato superficial e ambíguo - "- Então rolamos no tapete. Nem queira saber, doutor." (AR, p. 113) -, que retoma elementos de *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, vai se configurando como clichê da substituição da confissão explícita da impotência.

Acentua-se a diminuição da autoconfiança do protagonista, dando lugar ao medo em *A trombeta do anjo vingador*. Fragilizado, ele acaba por admitir que o domínio no espaço da casa é exercido pela esposa, ao revelar que se submete às determinações dela. Por esse viés, percebe-se que as aventuras extraconjugais funcionam também como válvula de escape para o personagem idoso, no intuito de se vingar da submissão à esposa por intermédio do exercício de poder sobre a menina.

O medo deriva de que a realidade vai se acercando do protagonista, a começar pela concreta manifestação do efeito colateral do recurso artificial: "...uma dorzinha enjoada na nuca." (p. 82) Embora a destinatária do desejo continue a ser caracterizada como uma menina frágil - a idade dela é ainda mais reduzida - e lesada por vários reveses, o protagonista não obtém, mesmo valendo-se de coação, o beijo desejado. Revelando autodeterminação, a menina repassa ao personagem idoso o conteúdo reificado da relação, negando-lhe o afeto inusitadamente solicitado. A reificação, por sinal, atinge todos os níveis - informação sintetizada em enunciados curtos pelo narrador -, a espelharem a segura e a total mercantilização da relação: "Pagou a tia. Agora a mãe. A menina. O táxi. O quarto da cafetina." (TAV, p. 82). Analogamente, o trânsito pelos espaços externos se torna ostensivo: "Pediam a identificação, ele dava." (TAV, p. 80)

Essa maior abertura do protagonista, conjugada ao medo e ao pequeno indício de busca afetiva, o leva à surpreendente proposição de manter relação estável com a menina que, todavia, logo refluí, retomando o caminho do encontro casual. Prevalece, pois, o perfil oportunista do personagem. Do mesmo modo, a parcial consciência da realidade - que, por exemplo, conduz o protagonista a supor que "nojo de velho" (TAV, p. 81) é a causa da negativa da menina em beijá-lo - cede à obsessiva busca da sexualidade. O paralelo entre a alimentação e a sexualidade ilustra essa obsessão. Ao se exceder na ingestão de bolo de chocolate, o personagem idoso atribui eventual mal-estar à responsabilidade da esposa. Na sequência, confessa-se "guloso" e, verbalizando o mito da eterna virilidade, conclui: "- (...) Sei que morro com a franguinha nos braços." (TAV, p. 83). A gula se dirige tanto à alimentação como à sexualidade, colocando-as no mesmo plano, até pelo uso do epíteto "franguinha" à menina. E embora admita que seus comportamentos são abusivos em ambos os casos, o protagonista insiste em reiterá-los, imputando eventual culpa à esposa e, conseqüentemente, ignorando a realidade. Entretanto, ao pontuar todo o conto com referências a doenças e obstáculos à efetivação da prática sexual,

o narrador torna indubitosa a prevalência da realidade adversa sobre as teimosas pretensões do personagem idoso.

A perda crescente da autoconfiança e a concomitante instauração do medo e da insegurança vão, progressivamente, conduzindo o protagonista à inquietude, cujo ponto máximo é atingido em *Seu João é um velho sujo*. Novamente, o personagem idoso recorre à esposa para minorar a insegurança, porém nessa ocasião apela a recordações da época em que a corteja. Embora haja perda da memória factual, a memória ligada à emoção apresenta riqueza de detalhes e revela os elementos mais valorizados pelo protagonista. A volta ao passado busca a beleza e a juventude da mulher e a própria beleza, dados externos, aos quais se associa o brutal exercício do domínio sobre a esposa, justamente por intermédio do ato sexual - "Da anãzinha se vangloria de rebentar as trompas." (TAV, p. 104). Essa lembrança explica a opção do personagem idoso por meninas frágeis, para as quais transfere esse ímpeto de manifestar poder pela sexualidade, inclusive com o objetivo de se compensar da idéia de inferioridade, motivada pela baixa estatura. Nesse contexto de insegurança, entre a preservação da idealização na caracterização da menina e a necessidade de comprovar o exercício do domínio, prevalece este, conforme se observa na descrição de um dos seios da menina: "- (...) está mole. Tanto que chupei." (TAV, p. 103).

A inquietação do protagonista o leva a, num passo seguinte à admissão do efeito colateral das cápsulas, expressar autoritariamente o inconformismo com a situação: "- (...) Já fui avisando: Não quero a que dá dor de cabeça." (TAV, p. 101-2). Essa inquietação faz com que o protagonista encurte o caminho para a abordagem da destinatária do desejo, valendo-se de cafetina, o que difere muito das cuidadosas estratégias articuladas nos outros contos. Além disso, reifica definitivamente a relação.

A frustração por não obter êxito nos seus propósitos explica a inquietação do protagonista. Indícios claros dessa frustração são a redução do valor da paga e a reclamação quanto às despesas com táxi. Embora tente disfarçar o sentimento de irrealização, este se torna notório pela irritação com que o protagonista procede no momento do contato com a menina. Tome-se como exemplo o fato de o protagonista atirar ao chão a colcha vermelha, símbolo de sexualidade. Embora a irritação o conduza a relatar que assume com mais vigor a iniciativa das ações, a realidade da perda da memória - que é seletiva - o faz esquecer o nome sutiã, a demonstrar que a sexualidade não faz parte da vida do personagem idoso e sim apenas do discurso. Enfim, a realidade da impotência vem à tona por intermédio do

gesto característico. Mais uma vez, a relação do protagonista com a alimentação é análoga ao comportamento dele na sexualidade. Em função de dado de realidade - perda de dentes -, ele é obrigado a comer "papinha", alimento de bebês. Irresignado, insiste em afirmar que prefere carne, estabelecendo vínculo entre o alimento carne e o corpo da mulher, ao utilizar a expressão "carne branca" (TAV, p. 104). Entretanto, na sexualidade, o dado de realidade - impotência - inviabiliza a satisfação do desejo, ao que o protagonista responde com o mesmo inconformismo.

Esse inconformismo é expressado de diferentes maneiras. Na relação com o interlocutor, adquire a forma de projeção, tanto do desejo, ao pretender que o advogado assedie uma cliente, como da frustração, ao demonstrar ceticismo quanto à vida sexual do doutor em idade avançada. Dentro de si, o protagonista luta desesperadamente para preservar no discurso a sexualidade, retomando a narração da aventura. Porém, a concisão, o predomínio do fetiche sobre os fatos e a lembrança da doença a fazer com que acorra ao clichê da glória de morrer praticando ato sexual são sintomas nítidos da permanência da frustração. O mito da eterna virilidade, ligado ao referido clichê, é enfocado pelo personagem idoso por um viés pessimista, como busca de um consolo indicativo de êxito isolado, e não como decorrência de contínua atividade. Tanto é assim que o renitente discurso autoconfiante que abstrai a realidade cede lugar a uma interrogação denotativa de autopiedade: "- Velho não tem direito, doutor?" (TAV, p. 105). O narrador assinala essa mudança de posição, ao afirmar - "O velho sujo também tem sentimento." (TAV, p. 105) -, combinando elementos opostos - "sujo" e "sentimento" - num mesmo enunciado, tão ambivalente quanto o momento por que passa o protagonista.

Incapaz de solucionar o conflito entre desejo e realidade, o protagonista idoso de *Não se enxerga, velho?*, continuando o processo detonado em *Seu João é um velho sujo*, parte definitivamente para a autocomiseração. O discurso se torna negativista - "- Ai de mim - e aponta o curto polegar para baixo. - Morro logo." (LT, p. 64) -, expressando o postulado fim da virilidade igual a fim da vida. Todavia, tanto quanto o discurso das fantasias sexuais, o da autocomiseração também é falso. O narrador capta a verdadeira intenção do protagonista, já verbalizada por este em *O terceiro motociclista do Globo da Morte*: "Não morro, não. Nunca mais." (LT, p. 64). Considerando-se o percurso entre o primeiro e o último conto da série, percebe-se que a mudança é apenas de forma, não de fundo. Os objetivos do protagonista são os mesmos, mas a reiteração das evidências da realidade que lhe são contrárias vai tornando-o medroso, irritado, inquieto

e, por fim, desolado. Por isso, o discurso da autopiedade tem por meta a recuperação da auto-estima, pela via do incentivo do interlocutor. Quando o doutor reenceta o diálogo sobre a sexualidade, o protagonista emite "gargalhada feliz" (LT, p. 65), mas, mesmo assim, a retomada do relato da aventura é lenta.

Entretanto, apesar de as evidências da realidade pesarem ainda mais, não são levadas em conta pelo personagem idoso. Embora advertido pelo médico dos sérios riscos do uso de recurso artificial, o protagonista aumenta a dosagem das pílulas, encarando o perigo sob a perspectiva fantasiosa da "glória de morrer na cama". Desprezando integralmente a preocupação com a imagem social, seu João aborda a menina em local público e aberto - ponto de ônibus -, não se incomodando com o fato de que alguém - outra menina - presencie a cena. Para adotar tal procedimento, escuda-se o protagonista na idade avançada, preferindo assumir os estereótipos de "velho sem-vergonha" e/ou "velho caduco" a renunciar à abordagem. O estereótipo é explicitado pela menina: "- (...) *Não se enxerga, velho?*" (LT, p. 65). Essa atitude caracteriza uma completa inversão das situações dos outros contos da série, em que a menina não possui voz e está à mercê do protagonista e de outros personagens, como a mãe, a tia e/ou a cafetina. Contudo, a reação do personagem idoso é de resignação, pois, acima do anseio pelo poder, está o desejo sexual, cuja satisfação busca obter a qualquer custo, incluída a humilhação. Há equivalência na relação: tal como o protagonista reifica a sexualidade, a menina também assim procede, ao aceitar a proposta de paga. A informalidade da abordagem - "- (...) Bati no ombro: Como é? Você vem comigo?" (LT, p. 65) - e a rapidez com que se estabelece o contrato, diretamente entre o protagonista e a menina, são claros sinais de mudanças dos tempos. O principal dado - a presença da voz da menina -, conjugado a esses outros, mostra que a base das mudanças é a alteração da posição social da mulher. As mudanças, tais como as que ocorrem no protagonista, são apenas de forma, porque embora pareça mais autônoma, a mulher ainda compactua com os valores machistas.

Seu João, em meio a todas essas modificações, continua recorrendo a clichês na caracterização da menina e insistindo em manter a fantasia do domínio sobre ela, aliás expressamente assumida: "- As mais crescidas sabem tudo. Menina... (...) - ...a gente que ensina." (LT, p. 66). Essa recusa a enxergar a realidade é percebida também pelo laconismo com que o protagonista narra o contato com a menina. Frases curtas e poucas informações ocupam o lugar das profusas descrições existentes nos outros contos. Atado aos condicionamentos culturais de sua época, o personagem

idoso fica perplexo e se torna lacônico e preso a clichês. Esse estado de ânimo abre espaço para a manifestação de transversa busca de afetividade, verificada pelo fato de que o momento posterior à pretensa relação sexual merece atenção e detalhamento muito maiores. O discurso do protagonista muda completamente de rumo, traduzindo anseio por proteção e tranquilidade: "- Ela me enxuga a testa. Até que esta bendita veia se acalma. Ai, soninho gostoso. Arrumo a cabeça no peitinho e fecho o olho." (LT, p. 66). O personagem assume a velhice, a fragilidade e abre mão da preponderância da virilidade. Ao fortalecimento da mulher, corresponde não a igualdade, mas a fragilidade do homem, sequioso por estabelecer uma relação de dependência. Não se configura, pois, uma legítima manifestação de afetividade.

O percurso do protagonista idoso entre *O terceiro motociclista do Globo da Morte* e *Não se enxerga, velho?* é marcado por uma progressiva desagregação interna, motivada pela crescente imposição da realidade sobre o discurso, apesar da obsessão com que ele persegue seus objetivos. O ponto de partida - os valores machistas e reificadores - antecipa esse inevitável fracasso. O ponto de chegada mostra a incapacidade de o personagem idoso se adaptar a outro contexto. De dominador, sem ter efetivo domínio, a inusitadamente dependente, o protagonista, nos diversos estágios por que passa, vive relações tensas, produtos do constante descompasso entre desejo e realidade. A insegurança e a frustração tomam vulto e, no derradeiro estágio da série, sequer no discurso o protagonista consegue manter a expressão da sexualidade.

Dando continuidade ao processo iniciado em *Não se enxerga, velho*, o último grupo de contos - *O quinto cavaleiro do apocalipse*, *Um passeio no inferno* e *Chorinho brejeiro* - apresenta diferentes modos de o protagonista idoso se comportar diante da constatação das limitações geradas pela realidade ao exercício da sexualidade. Em comum, o fato de que todos estão recolhidos ao espaço da casa, sinal de que cessaram, na prática e no discurso, de buscar a satisfação do desejo sexual. Rendidos às evidências e confinados a espaço incompatível, na ótica machista, com a sexualidade, a principal diferença entre os protagonistas se encontra no estado de ânimo com que vivenciam as circunstâncias adversas.

É aparentemente voluntária a reclusão do protagonista de *O quinto cavaleiro do apocalipse* ao espaço da casa. Todavia, como o comportamento do personagem idoso é de medo e de fuga à realidade, materializada particularmente pelo alcoolismo, a permanência em casa e a conseqüente abolição das aventuras extraconjugais, tal como a rejeição ao

uso de recursos artificiais, constituem estratégia para não se deparar inteiramente com o fracasso. Exercendo algum poder no âmbito da casa, especialmente sobre a mulher, o protagonista se restringe a esses limites. Outro modo de João se compensar da ausência de aventuras é verbalizar a sexualidade. Ao rememorar com o amigo André o passado de realizações próprias e alheias, compõe o típico percurso sexual do homem machista. Nessa retrospectiva, surgem o fetiche e o "voyeurismo" na infância, a reificação das mulheres e a fantasia na juventude, a repressão no casamento, a par da infidelidade tolerada pela esposa, e a idolatria devotada aos grandes conquistadores. Síntese dessas atitudes se encontra na emblemática afirmação do personagem André: "- (...) Entre duas almas a única ponte... (...) ... é o falo ereto." (p. 90). Não há qualquer revisão desses procedimentos, isto é, o protagonista permanece com a mesma cosmovisão. Esse histórico adquire, no tempo presente, a forma de conflito entre a obsessiva manutenção da busca de prática sexual e a contenção. O medo e a fuga à realidade são os fatores determinantes da contenção do personagem idoso. A idéia de culpa, que acompanhou toda a trajetória sexual do protagonista, toma o figurino de castigo - a imagem do quinto cavaleiro do apocalipse representa isso - pelos procedimentos do passado.

Entretanto, acima de tudo, está o medo do fracasso absoluto, tematizado na conversa com o amigo sobre as dificuldades fisiológicas ligadas à sexualidade. À primeira vista, o tratamento algo científico destinado ao assunto mostra um avanço. Porém, o móvel interior é de outra natureza. As aparentemente realistas auto-avaliações - impossibilidade de ejacular e ejaculação precoce - tentam encobrir o verdadeiro objetivo da conversa: provar a permanência da virilidade. Do mesmo modo, a falsamente piedosa avaliação do comportamento do personagem Quinco, homem de setenta anos que confessa impotência, tem por finalidade a restauração da auto-estima, por meio de comparação.

Embora o protagonista admita uma certa fragilidade, o que o aproxima da realidade, continua condicionado ao ideário machista. A cena final do conto é muito significativa nesse sentido: "Treme o lábio e pisca o olho. Mas você chora? Nem ele. Ainda é um durão." (VLLB, p. 101).

A razão pela qual o protagonista de *Um passeio no inferno* está confinado a casa e integralmente dependente é a grave doença - derrame - que o acomete. Assim, de concreto, nada pode fazer contra a situação. Embora o discurso inicial, feito nos limites da casa, pareça demonstrar consciência dessa condição, na verdade, o personagem idoso, apesar da

severa limitação, alimenta ilusões, sendo a principal delas referente à sexualidade. Existe, portanto, uma divisão dentro do próprio protagonista, tal como a de seu corpo vitimado pelo derrame unilateral.

Porém, mesmo no espaço da casa, outros elementos apontam para a persistência do protagonista em sua obsessão. O radical inconformismo com a doença é manifestado em palavras e pelo próprio corpo: "O aperto bem forte da mão válida." (LT, p. 81); o fato de esconder a mão doente sob a capa e de beliscar "a mão traidora" (LT, p. 82). A vaidade se mantém nos cuidados com o cabelo, a barba e a roupa, ao mesmo tempo em que há a recusa aos símbolos da velhice inválida. Pela voz dos outros personagens, surgem os falsos alentos - por exemplo, "- Cada vez mais firme." (LT, p. 81) -, que incidem sobre aspectos físicos e implicitamente sobre a virilidade. Todos esses elementos compõem um quadro preparatório para a demonstração da continuidade do desejo sexual, que ocorre na segunda etapa do conto, no espaço do quintal.

O espaço da casa, dominado pela esposa em função do estado de dependência do protagonista, não permite a expansão do desejo dele, dada a compartimentação entre casamento e sexualidade. Essa separação se torna bem visível pela intertextualidade de referência depreciativa à esposa - "De joelho e mão posta - bem como ele implicava." (LT, p. 80) -, enquanto em outros contos é o protagonista que se coloca nessa posição, a louvar as meninas com quem se encontra. Ao sair para o quintal, ainda que receoso da presença da esposa - "- Mais baixo. Olhe a corruíra. Cuidado." (LT, p. 83) -, o que demonstra ir o domínio dela além dos limites da casa, o protagonista traz à tona o desejo sexual. Entretanto, tamanha é a limitação que o desejo surge pela voz de outro personagem, secundada pela do narrador, ambas em tom irônico. Embora, em nenhum momento, o protagonista consiga articular palavra ligada à sexualidade, acompanha, crédulo, convulsivamente o discurso do outro personagem. O jogo de forças, produto da divisão em que se encontra o protagonista, o faz sentir sensações opostas - choro e riso, "tossir de satisfação" (LT, p. 83) -, dada a colisão entre o ímpeto do desejo e a pesada restrição a que o idoso está sujeito. Enfim, a obsessão persiste - "- Mulher. Só fala em mulher. (...) - Nem uma escapa!" (LT, p. 83) -, a revelar que, mesmo contra todas as evidências da realidade, o homem insiste em preservar, de qualquer forma, o anseio por se manter viril. A inexistência de tentativas de abordagem de destinatária do desejo, sequer no discurso do protagonista e dos outros personagens, deve-se à absoluta limitação causada pela doença, o que tornaria inverossímil algum relato de aventura sexual.

A situação factual do protagonista de *Chorinho brejeiro* é semelhante à do de *Um passeio no inferno*. Múltiplas doenças o confinam ao espaço da casa e, conseqüentemente, ao jugo da companheira. A diferença está em que se estabelece pela coexistência, no mesmo ambiente, do doutor André, confidente de aventuras sexuais, e da companheira uma tensão entre passado e presente, na qual este predomina largamente, isto é, prevalece a limitação imposta pela realidade. O passado remete, pela intertextualidade, aos contos da série em que as aventuras sexuais são relatadas por protagonista idoso a um advogado. Lacônico e rendido, o protagonista de *Chorinho brejeiro* evita tocar no assunto, até mesmo na única oportunidade em que a companheira sai da sala, mas o doutor estabelece a intertextualidade, lembrando a "franguinha" de "tantos aninhos" (CB, p. 111). E o narrador regularmente insere, ampliando a ironia já existente nas narrativas anteriores, expressões semelhantes aos títulos dos contos - "...a sétima trombeta do anjo vingador" (CB, p. 107); "O volantim audaz que mergulhava na tina rasa lá do alto do mastro." (CB, p. 112); "O terceiro motociclista do Globo da Morte girando toda a noite mil voltas loucas." (CB, p. 112); "...o artista de capuz negro no duplo salto-mortal do trapézio voador." (CB, p. 113) - e as menções à sexualidade neles feitas - "Os causos eram o peitinho da virgem que cabia no fundo do cinzeiro de vidro." (CB, p. 108); "A coxa branquinha - sem mancha nem pinta - do arroz lavado em sete águas." (CB, p. 108); "Da coleção de calcinhas - uma de cada cor - titiladas no bolso interno do paletó." (CB, p. 109) -, com o nítido propósito de escarnecer do protagonista. Além disso, considera o comportamento do passado como merecedor de punição, compondo a imagem do protagonista "sentadinho de castigo" (CB, p. 106) e utilizando citações bíblicas simbolizadoras de represália. Comparando os dois momentos, o narrador demonstra claramente o fim patético destinado àquele que, incessantemente, contava proezas sexuais. O passado, portanto, é visto de modo depreciativo pela voz do narrador, enquanto as vozes do protagonista e do interlocutor se calam diante da preponderância da voz da companheira.

Dominando o espaço da casa pela presença física e também pelo discurso - diferença significativa em relação a outros contos -, ela impede que se constitua clima propício aos relatos de aventuras sexuais. Não é só. Ela própria, sob enfoque diverso, se refere às aventuras - "- Ele gosta de conversar com o doutor sobre os causos de dantes." (CB, p. 108); "- Só eu sei das festas, doutor." (CB, p. 111); "- O que fez de festa esse hominho. Eu é que sei." (CB, p. 113) -, ao que os homens, contrariados, ficam em

silêncio; pois esse conteúdo, na voz da mulher, inibe o discurso machista, que tem no segredo e no confronto com a esposa requisitos essenciais. Persiste a compartimentação entre casamento e sexualidade, e a companheira, consciente disso, se aproveita da situação para, de modo indireto, denunciar essa separação.

Se no discurso o protagonista não menciona a sexualidade, interiormente o desejo permanece, tal como em *Um passeio no inferno*. Vida e sexualidade andam juntas nos personagens idosos de DT. Ao demonstrar reação interior, detectada pelo narrador, à sobrevida de apenas três meses, progressivamente ampliando essa expectativa para seis, doze e vinte e quatro meses, e ao manter o apego aos bens materiais, fonte de recursos principalmente para as aventuras extraconjugais - conforme insinuado pelo interlocutor -, Nhô João revela que perdura dentro de si o desejo sexual. Isso explica o estado de ânimo amargurado e raivoso, diante da limitação aos movimentos e da concreta supremacia da companheira. A indocilidade traduz o radical inconformismo com a situação.

Atualmente, é o mesmo narrador que fornece os indícios mais precisos de que a realidade da doença se impõe inapelavelmente. Outro elemento a indicar a inexistência de sexualidade no protagonista é o paralelo com a alimentação. Diz Nhá Maria que o personagem idoso "- (...) Não come, doutor. (...) Parece criança. Até caldinho não aceita. (...) " (CB, p. 110). A redução ao estágio infantil e a recusa a comer são metáforas da impotência. Na luta interior entre o anseio pela permanência da virilidade e a inevitável frustração, o protagonista, por vezes, desvia a carência sexual para uma oblíqua busca de afeto, pretextando a doença. É também a companheira a denunciar que Nhô João "precisa de alguém perto." (CB, p. 112). Como acaba por prevalecer a obsessiva busca da sexualidade, metaforizada pela vontade de se deslocar até a porta de acesso à rua, a companheira e o narrador contrapõem a realidade. Ela relembra ao protagonista as limitações geradas pela doença, enquanto o narrador enfileira os símbolos da velhice inválida e, conseqüentemente, da impossibilidade de êxito sexual. Sempre irônico, o narrador, no desfecho, parodia o mito da eterna virilidade, negando ao protagonista a perspectiva gloriosa de "morrer na cama": "Nos braços da menina de quinze aninhos não será o último suspiro." (CB, p. 114). Considerando que *Chorinho brejeiro* constitui uma extensão dos cinco contos iniciados por *O terceiro motociclista do Globo da Morte*, note-se o simétrico contraponto que estabelece. As restrições são radicalizadas e a sexualidade é abolida dos discursos, a sentenciarem a ausência de saída para o protagonista idoso. A realidade, como não poderia deixar de ser, vence.

Chorinho brejeiro encerra, na obra de DT, a trajetória desenvolvida pelo personagem idoso à cata de preservação da vida sexual. *Certo, cara?*, último conto selecionado para este trabalho, apresenta um contexto diferente. O protagonista, cuja idade é inferior à maioria dos outros personagens idosos, se depara com o frontal questionamento de sua potência sexual, desferido, de modo agressivo, pela companheira. A presença da voz do personagem feminino atinge seu ponto máximo, mas o desfecho da narrativa - assassinato da mulher - indica que a mudança é apenas de forma. Permanecem no homem todos os mitos relativos à sexualidade, tanto que o discurso diplomático do protagonista facilmente cede lugar à violência, justamente quando a companheira põe em xeque a virilidade dele.

Do ponto de vista subjetivo, a relação dos personagens idosos com a sexualidade, considerada a obra de DT na ordem cronológica das primeiras edições, desenha aproximadamente uma parábola. Os livros publicados entre 1959 e 1972, particularmente Novelas nada exemplares e A guerra conjugal, apresentam contos em que a sexualidade do idoso se expressa por vias oblíquas e recônditas. Em geral, os protagonistas, quando agem, o fazem timidamente. O conto *Os velhos piratas morrem na cama* (*Desastres do amor*, 1968), ainda dessa fase, é o primeiro a conceder espaço mais amplo para questões referentes à sexualidade, mas a caracterização do protagonista conserva o perfil retraído.

Observe-se que, mesmo estabelecendo uma relação com amante ou companheira, os protagonistas de *O roupão* (*Cemitério de elefantes*), de *A normalista* (*A guerra conjugal*), de *Conchego de viúvo* (*O rei da terra*) e de *Moela, coração e sambiquira* (*O pássaro de cinco asas*) mantêm uma postura reservada e algo tímida. A mudança de atitude se faz sentir a partir de *Tutuca* (*O pássaro de cinco asas*, 1974), conto no qual o personagem idoso se expõe bastante, o que, na sexualidade, representa assumir comportamentos até então reprimidos ou desenvolvidos na surdina. Assim como *O pássaro de cinco asas*, que contém narrativas de naturezas diversas, *A faca no coração* (1975) pode ser considerado livro de transição. *A corruíra azul* apresenta protagonista extremamente limitado, sob o aspecto objetivo, porém subjetivamente mais ousado do que seus antecessores. Em *Olhos azuis mais lindos*, o personagem idoso, embora adote estratégias tímidas, obtém um aparente sucesso, jamais vislumbrado em contos anteriores. *Paixão de palhaço*, já estabelecendo uma ponte com as narrativas subseqüentes, tem como protagonista um idoso ousado, em atos e discurso, e aparentemente bem-sucedido. Considera-se esse conto como o

ponto mais alto da parábola, pois é o mais bem acabado painel do pretenso êxito do modelo machista. A sexualidade, nesses contos, recebe atenção privilegiada, passando, na seqüência, a dominar quase a totalidade do texto.

Ainda que adstrita ao discurso, a sexualidade em *O terceiro motociclista do Globo da Morte* e *O velhinho audaz do trapézio voador* (Abismo de rosas, 1976) e *A trombeta do anjo vingador* e *Seu João é um velho sujo* (*A trombeta do anjo vingador*, 1977) assume o primeiro plano da narrativa, ao mesmo tempo em que, progressivamente, o personagem idoso se expõe e se degrada, nos moldes anunciados em *Tutuca*, mas operados de forma diferenciada. Compondo uma série própria, na descendente da parábola, esses contos têm seu fecho em *Não se enxerga, velho?* (Lincha tarado, 1980). Paralelamente, outro idoso, cuja extrema degradação decorre da excessiva exposição a que se submete na sexualidade, protagoniza *O baile do colibri nu* (Virgem louca, loucos beijos, 1979). Começam a ser retratados, concomitantemente, os personagens que, por estarem alijados da frenética busca da sexualidade, se encontram no ponto final da parábola. O protagonista de *O quinto cavaleiro do apocalipse* (Virgem louca, loucos beijos) aparentemente renuncia a essa busca, enquanto os de *Um passeio no inferno* (Lincha tarado) e de *Chorinho brejeiro* (Chorinho brejeiro, 1981) se vêem forçados, em razão de doenças graves, a abandoná-la. Em nenhum dos casos, porém, há uma sensata acomodação à realidade. Ao contrário, por motivações e em contextos distintos, os protagonistas chegam a procedimentos semelhantes aos de personagens dos contos iniciais, manifestando obliquamente o desejo sexual. Embora o percurso seja longo e variado, a conclusão é sempre a mesma em todos os momentos: partindo de uma cosmovisão viciada na origem, os personagens idosos, sem exceção até dos que aparentemente são bem-sucedidos, vivenciam a angústia derivada do acirramento, também no âmbito sexual, das circunstâncias adversas trazidas pela realidade do avanço dos anos.

CONCLUSÃO

O universo ficcional de Dalton Trevisan é constituído por diferentes temas que apontam para uma mesma direção: dados certos pressupostos que balizam a cosmovisão dos personagens retratados, não há possibilidade de eles atingirem a felicidade.

Ao se estudar o tema da sexualidade, enfocando-se o personagem idoso, verifica-se que, em todos os contos a esse respeito, publicados num período compreendido entre 1959 e 1983, invariavelmente não há saída. Assim como o universo ficcional do autor é composto por variações sobre a sua constante visão de mundo, os contos objeto desta dissertação configuram-se como variações sobre um mesmo tema. Nessa perspectiva, a obra, sintonizada com o espírito contemporâneo, possui características minimalistas.

Visto de diversos ângulos e em diferentes épocas, o personagem idoso apresenta mudanças de forma, mas não de fundo. Continuação de personagens masculinos adolescentes, jovens e adultos, os idosos retratados por DT têm em comum uma arraigada cosmovisão machista, determinante

de todos os seus procedimentos, particularmente os adotados no âmbito da sexualidade. Varia, portanto, apenas o modo de expressar essa cosmovisão. Atento à evolução dos comportamentos sociais, DT registra uma progressiva abertura na caracterização do personagem idoso. Inicialmente tímido e reprimido, o idoso, tanto no que se refere ao espaço, ao discurso como à sexualidade propriamente dita, amplia seu raio de ação. No espaço, isso se materializa, principalmente, pelo alargamento, mesmo que no plano exclusivo do discurso, dos deslocamentos espaciais. No discurso, há a incorporação cada vez mais freqüente e mais explícita da sexualidade à linguagem. Na sexualidade propriamente dita, a crescente intensificação da busca. Todavia, tanto quanto a frustração se impõe ao final de todos os momentos desse percurso, a abertura chega à saturação sem que se vislumbre saída para o personagem. Concluindo o processo, são apresentados protagonistas idosos absolutamente impossibilitados de prosseguirem a busca. O desenvolvimento individual de cada conto se reproduz no desenvolvimento da obra como um todo.

O minimalismo da obra de DT espelha o minimalismo da cosmovisão do homem por ele retratado. Se esse homem muda apenas fachadas, seu destino é sempre o mesmo. A interpretação do conteúdo ideológico do discurso de todos os personagens idosos permite verificar que, do início ao fim, persistem os mesmos elementos do receituário machista: o mito da eterna virilidade, o desprezo à esposa e a busca da sexualidade extraconjugal. A ação dos contos se volta basicamente para o conflito entre a permanência desse receituário e as alterações determinadas pela realidade do avanço dos anos. Incapaz de aceitar a realidade, o personagem, para quem manutenção da sexualidade e vida são elementos interdependentes, experimenta um impasse. Essa onipresente tensão entre desejo e realidade é expressada particularmente por um componente subjetivo: o inconformismo, traço comum a todos os personagens. Modifica-se apenas o modo de externar esse inconformismo.

Comparando-se o enfoque da sexualidade dado aos contos protagonizados por idosos e a outros em que a presença de personagens masculinos é marcante, percebe-se que a velhice contribui decisivamente para desnudar as precárias bases sobre as quais está constituído o machismo. A tensão, existente em todos os contos que tematizam a sexualidade, se acirra, porque os fundamentos do exercício do poder do homem machista se vêem alquebrados à medida em que ele envelhece. A prática da sexualidade extraconjugal, meio pelo qual o homem tenta preservar sua auto-estima, depende de fatores que vão se alterando, de modo

a incrementar a tensão. A inibição dos deslocamentos espaciais, a presença de doenças e a perda da potência sexual são dados de realidade em relação aos quais os personagens idosos se desnorteiam. Outro elemento que conturba sobremaneira a situação de alguns desses personagens é a perda da esposa. Na rígida distribuição de papéis, ao gosto do homem machista, cabe à esposa suprir-lhe a dependência material. A perda dessa estrutura agrava a condição dos personagens idosos. A iniquidade do modelo finalista preconizado pelo machismo se vê bem caracterizada pelo desprezo que o homem devota a quem constitui o alicerce da estrutura dele.

Resta aos protagonistas a fuga à realidade, baseada, principalmente, na obsessiva instauração, pelo discurso, de diferentes arcabouços de falsidade, visando à preservação da auto-imagem de virilidade. A análise das variações na composição do discurso falso permite concluir que elas se resumem a diferentes modos que os personagens idosos procuram encontrar para maquiar o fracasso do modelo, sujeito, na velhice, à franca exposição. Entretanto, um dos personagens, dado o estado avançado de degradação em que se encontra, sequer consegue esboçar reação. No protagonista de *O baile do colibri nu*, concretiza-se o destino do homem machista. É o retrato cru da falência dessa cosmovisão, a demonstrar a artificialidade e a tibieza de suas bases. Todos os recursos usados pelos demais protagonistas idosos para se desviarem dessa realidade não passam de contrafações, desmontadas no próprio conto, pelo narrador e/ou por outros personagens, ou pela interpretação do contexto em que o aparente sucesso de alguns deles é obtido. Qualquer espécie de ruptura põe a nu a fragilidade da estrutura e determina a degradação do personagem idoso, mensurável pela maneira como se relaciona com a linguagem, com os espaços, com a sexualidade e, enfim, com o mundo. Essas recorrências demonstram o quanto Dalton Trevisan é crítico irônico e desencantado do modelo cultural machista, patriarcal e desumanizador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Teoria da literatura. São Paulo : Martins Fontes, 1976.

AUERBACH, Erich. Mimesis. 2. ed. rev. São Paulo : Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico; a poética do espaço. São Paulo : Nova Cultural, 1988. (Os pensadores).

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo : Hucitec, 1981.

BARRERO, Marcos. Conseguimos caçar o vampiro. Status, São Paulo, 7 (70), maio 1979.

- BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis : Vozes, 1971.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ et al. Benjamin. Adorno, Horkheimer, Habermas. São Paulo : Abril, 1980. (Os pensadores).
- BERNARDI, Rosse Marye. Dalton Trevisan: a trajetória de um escritor que se revê. São Paulo, 1983. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. Um universo submetido a uma única voz: tentativa de uma leitura bakhtiniana da obra de Dalton Trevisan. In: FARACO, Carlos Alberto et al. Uma introdução a Bakhtin. Curitiba : Hatier, 1988.
- BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Lisboa : Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. Céu e inferno. São Paulo : Ática, 1988.
- _____. História concisa da literatura brasileira. São Paulo : Cultrix, 1987.
- _____. Reflexões sobre a arte. São Paulo : Ática, 1985.
- _____. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____, Org. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo : Cultrix, 1977.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. O universo do romance. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo : Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo : Ática, 1987.
- _____. et al. A personagem de ficção. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- _____. Literatura e sociedade. São Paulo : Nacional, 1967.
- DIMAS, Antonio. Espaço e romance. São Paulo : Ática, 1985.
- EIKHENBAUM et al. Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre : Globo, 1970.
- FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Porto Alegre : Globo, 1969.

- GOLDMANN, Lucien. A sociologia do romance. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976.
- GOTLIB, Nadia B. Teoria do conto. São Paulo : Ática, 1985.
- HOHLFELDT, Antonio. Conto brasileiro contemporâneo. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra : Arménio Amado, 1976.
- KOTHE, Flávio R. O herói. São Paulo : Ática, 1987.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Coimbra : Almedina, 1975.
- LEITE, Ligia Chiappini M. O foco narrativo. São Paulo : Ática, 1989.
- LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo : Ática, 1976.
- LUKACS, Georg. Teoria do romance. Lisboa : Presença, s/d.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo : Cultrix, 1988.
- PROENÇA FILHO, Domício, Org. O livro do Seminário; Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo : LR, 1982.
- RIBEIRO, Leo Gilson. A reafirmação feminista de Dalton Trevisan. Jornal da Tarde, São Paulo, 23 out. 1982.
- _____. Em busca da libido perdida. Jornal da Tarde, São Paulo, 21 nov. 1981.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. A natureza da narrativa. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHWARZ, Roberto, Org. Os pobres na literatura brasileira. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance?. Rio de Janeiro : Achiamé, 1984.

TEZZA, Cristóvão. O olhar de Curitiba. Veja Paraná, Curitiba, 24 (39), 23 set. 1991.

TREVISAN, Dalton. Abismo de rosas. Rio de Janeiro : Record, 2. ed., 1979.

_____. Cemitério de elefantes. Rio de Janeiro : Record, 6. ed. rev., 1980.

_____. Chorinho brejeiro. Rio de Janeiro : Record, 1981.

_____. Crimes de paixão. Rio de Janeiro : Record, 1978.

_____. Desastres do amor. Rio de Janeiro : Record, 4. ed. rev., 1979.

_____. Em busca de Curitiba perdida. Rio de Janeiro : Record, 1992.

_____. Essas malditas mulheres. Rio de Janeiro : Record, 1982.

_____. A faca no coração. Rio de Janeiro : Record, 2. ed. rev., 1979.

_____. A guerra conjugal. Rio de Janeiro : Record, 8. ed., 1979.

_____. Linha tarado. Rio de Janeiro : Record, 1980.

_____. Meu querido assassino. Rio de Janeiro : Record, 1983.

_____. Mistérios de Curitiba. Rio de Janeiro : Record, 4. ed. rev., 1979.

_____. Morte na praça. Rio de Janeiro : Record, 5. ed. rev., 1979.

_____. Novelas nada exemplares. Rio de Janeiro, Record, 5. ed. rev., 1979.

_____. Pão e sangue. Rio de Janeiro : Record, 1988.

_____. O pássaro de cinco asas. Rio de Janeiro : Record, 4. ed. rev., 1979.

_____. A polaquinha. Rio de Janeiro : Record, 1985.

_____. O rei da terra. Rio de Janeiro : Record, 3. ed. rev., 1979.

_____. A trombeta do anjo vingador. Rio de Janeiro : Record, 3. ed. rev., 1981.

_____. O vampiro de Curitiba. Rio de Janeiro : Record, 6. ed. rev., 1979.

_____. Virgem louca, loucos beijos. Rio de Janeiro : Record, 2. ed., 1980.

_____. Olhos de Capitu nunca conseguiram enganar ninguém. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 mai 1992.

WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo : Hucitec, 1982.

ZERAFFA, Michel. Personne et personnage; le romanesque des années 1920 aux années 1950. Paris : Klincksieck, 1971.

1. BARRERO, Marcos. Conseguimos caçar o vampiro. Status, São Paulo, v.7, n. 70, p. 103, maio 1970.
2. Ibid. p. 103.
3. LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício, Org. O livro do Seminário; Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo : LR, 1982. p.119-20.
4. Ibid. p.116.
5. BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____, Org. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo : Cultrix, 1977. p.9.
6. Ibid. p.16-7.
7. LIMA, Luiz Costa, O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício, Org. O livro do Seminário; Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo : LR, 1982. p. 190.
8. HOHLFELDT, Antonio. Conto brasileiro contemporâneo. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1988. p.160
9. LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. p.138.
10. Ibid. p.139.
11. Ibid. p.140.
12. BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. p.17.
13. LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. p.196-7.
14. SILVERMAN, Malcolm. Apud: HOHLFELDT, Antonio. Conto brasileiro contemporâneo. p.164
15. LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. p.138.
16. TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM et. al. Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre : Globo, 1970. p.169.
17. Ibid. p.173.
18. Ibid. p.174.

19. KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra : Arménio Amado, 1976. p.57.
20. COELHO, Nelly Novaes, apud LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo : Ática, 1976, p.74.
21. LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. p.75.
22. BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. O universo do romance. Coimbra : Almedina, 1976. p. 135.
23. Ibid. p.163.
24. BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico: a poética do espaço. São Paulo : Nova Cultural, 1988. (Os pensadores). p.113.
25. LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. p.83-4.
26. CRÁTILO. Apud: BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. São Paulo : Ática, 1985. p.30.
27. ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. São Paulo : Perspectiva, 1970. p.34-5.
28. BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. p.36.
29. AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo : Perspectiva, 1976. p.499-500.
30. WEINRICH, Harald. Apud: KOTHE, Flávio R. O herói. São Paulo : Ática, 1987. p.61.
31. BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. p.47.
32. Ibid. p.47.
33. SPITZER, Leo. Apud: BOSI, Alfredo. Céu e inferno. São Paulo : Ática, 1988. p.281.
34. LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Coimbra : Almedina, 1975. p.226.
35. BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo : Hucitec, 1981. p.150.
36. Ibid. p.150.
37. WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo : Hucitec, 1982. p.94.
38. BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. p.151.
39. WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste. p.34-7.
40. Ibid. p.77.
41. Ibid. p.77.
42. Ibid. p.78.
43. Ibid. p.113.